Die Schaubühne
Herausgeber Siegfried Jacobsohn

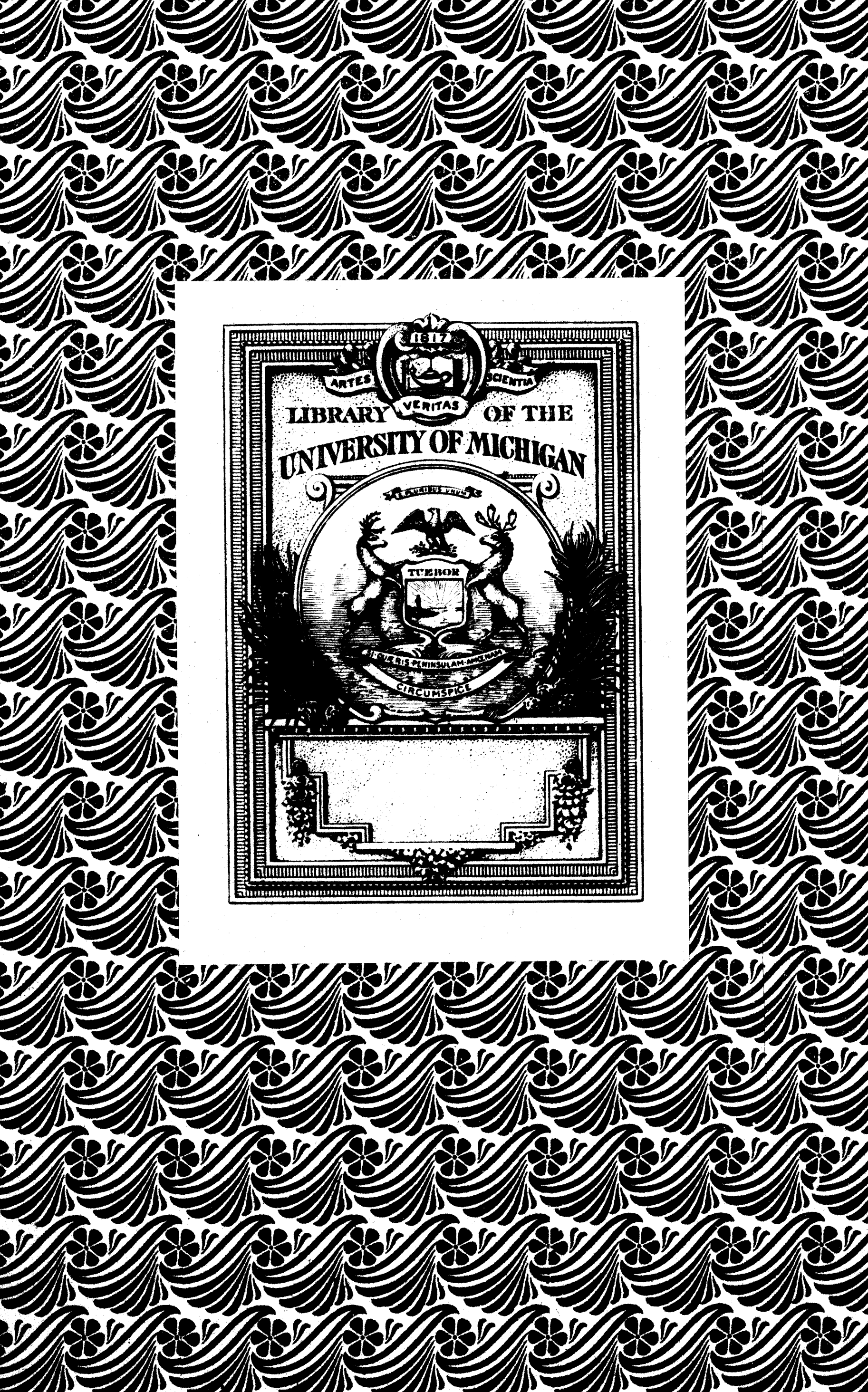
1908
II

Die Schaubühne

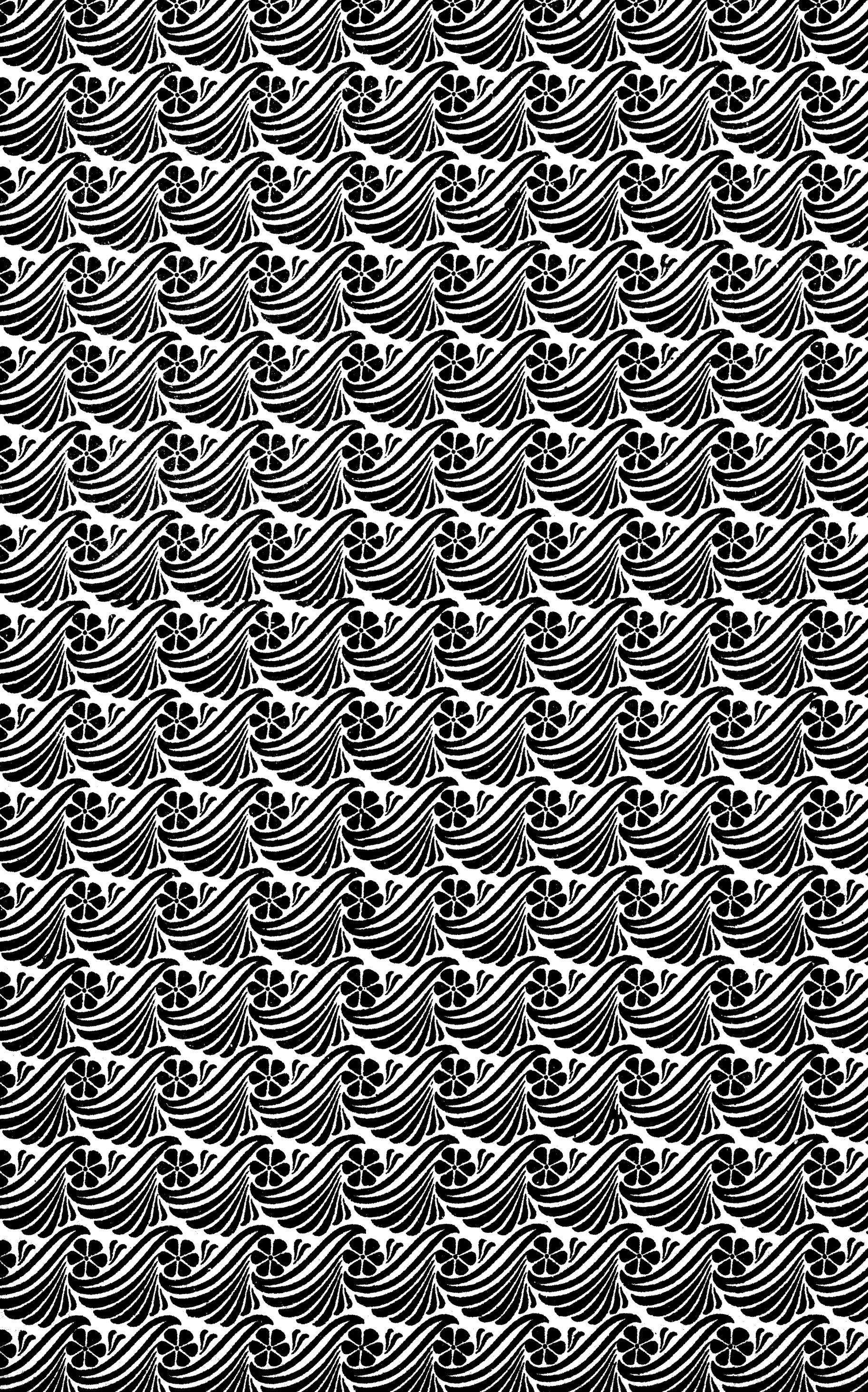
Herausgeber
Siegfried Jacobsohn



Oesterheld u. Co. Verlag
Berlin



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



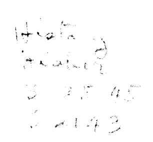
Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Vierter Jahrgang / Zweiter Band

Oesterheld & Co. / Verlag / Berlin 1908



Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des vierten Jahrgangs

Berliner Theater*)

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, N = Neues Theater, T = Thaliatheater, Z = Lustspielhaus.

*) D = Deutsches Schauspielhaus, St = Stadttheater, Th = Thaliatheater

*) H = Hoftheater, K = Künstlertheater, O = Oper, S = Münchener Schauspielhaus, V = Volkstheater.

*) O=Königliches Opernhaus, K=Komische Oper, W=Theater des Westens

*) A = Théâtre des Arts, C = Comédie française, R = Théâtre Réjane O = Théâtre Antoine, G = Gymnase, V = Théâtre des Variétés, E = Athénée

*) O = Oper, B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, S = Theater in der Josephstadt

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Band des vierten Jahrgangs

---

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W.

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 27/28
9. Juli 1908

Allzu scharf macht schartig / von Iwan Turgenjew

Lustspiel in einem Akt. (Deutsch von E. Ritter) (Schluß)

Gorski (mit etwas verblüfftem Gesicht, betrachtet den Vorgang. Dann geht er unmutig auf und ab und murmelt): So eine Krabbe, so eine Krabbe. (Stanizyn tritt ein, er ist sehr elegant gekleidet, in der rechten Hand trägt er den Hut, in der linken einen in Papier gehüllten Korb. Er sieht sehr erregt aus. Wie er Gorski sieht, bleibt er plötzlich stehen und errötet. Gorski geht ihm sehr freundlich entgegen und streckt ihm beide Hände hin) Guten Tag, lieber Stanizyn. Ich freue mich sehr, Sie hier zu sehen.

Stanizyn (noch immer verwirrt): Auch ich . . . sehr . . . Wie kommen Sie . . . (Räuspert sich) Sind Sie schon lange hier?

Gorski: Seit gestern.

Stanizyn (nach einer Verlegenheitspause): Und alle gesund . . . sie . . .

Gorski: Frau Libanow ist im Nebenzimmer und spielt Préférence.

Stanizyn: So früh schon! Und Sie?

Gorski: Nun, wie Sie sehen, bin ich hier. Was haben Sie denn da? Doch sicher Konfekt?

Stanizyn: Jawohl. Fräulein Wera äußerte neulich . . . ich habe mir welches aus Moskau kommen lassen.

Gorski: Aha, aus Moskau.

Stanizyn: Ja, es ist dort besser. (Räuspert sich) Und wo ist Fräulein Wera?

Gorski: Fräulein Wera? (Räuspert sich) Fräulein Wera ist im Nebenzimmer, glaub' ich, und sieht dem Préférence zu.

Stanizyn (guckt angelegentlichst ins Fremdenzimmer): Hm. Und wer ist denn dieser Herr da?

Gorski: Na, erkennen Sie ihn denn nicht. Das ist ja Muchin, unser Muchin!

Stanizyn: Ja, natürlich. (Steht unentschlossen da)

Gorski: Wollen Sie die Herrschaften nicht begrüßen? Aber Sie sind ja so aufgeregt, lieber Stanizyn?

Stanizyn: Ich aufgeregt? (Aengstliches Räuspern) Der Weg, wissen Sie, und der Staub . . . das steigt einem so furchtbar zu Kopfe . . . (Im Nebenzimmer lautes Gelächter. Alle rufen: Ohne vier, ohne vier! Wera ruft: Gratuliere, Herr Muchin!)

Stanizyn (zeigt ins Fremdenzimmer): Da hat wohl einer verloren?

Gorski: Ja. Aber warum gehen Sie nicht hinein?

Stanizyn (nach einer Pause): Ich will ganz aufrichtig sein. Ich möchte mit Fräulein Wera . . . ein paar . . . Worte . . . unter vier Augen . . . sprechen.

Gorski: So gehen Sie doch nur hinein und sagen Sie's ihr. He, nehmen Sie Ihre Konfektschachtel mit.

Stanizyn (geht bis an die Tür, bleibt dann unentschlossen stehen. Da ertönt plötzlich die Stimme der Frau Libanow: Ah, Monsieur Stanizyn! Stanizyn gibt sich darauf einen Ruck und geht schnell hinein)

Gorski (einen Augenblick allein, geht verstohlen an die Tür und gibt, sich wiederholt schützend, Muchin Winke. Man hört nach einer Weile Muchins und Stanizyns Stimmen, dann Muchin verständlich: Excusez. Darauf tritt Muchin ein)

Muchin: Was gibts denn? — Ein nettes Vergnügen, bei dieser Temperatur Préférence zu spielen. (Er wischt sich den Schweiß von der Stirn)

Gorski (sieht ihn einen Moment schweigend an, unterdrückt ein Lächeln. Dann läuft er auf und ab. Ernst) Also — die Krabbe ist mir über.

Muchin: Ich glaube, vor einer halben Stunde warst Du etwas andrer Meinung.

Gorski (blickt ihn weise an): Vor einer halben Stunde, mein Sohn. — Ich bin ein Opfer meiner poetischen Launen. Merk Dir das. Eben teilte sie mir gnädigst mit, daß sie mich endlich zu verstehen geruhte. Zu verstehen. Weißt Du, was das heißt?

Muchin: ?

Gorski: Muchin, Du bist ein Lamm. Das heißt in guter Prosa: sprechen Sie mit meiner Mama. Puh, welch alberne Situation!

Muchin: Aber vor einer halben Stunde, teurer Don Juan . . .

Gorski (unterbricht ihn rücksichtslos): Dieser Stanizyn ist ein prachtvoller Junge. (Blickt ins Fremdenzimmer) Sieh nur, wie sie ihn behandelt

Muchin (sieht hin, dann Gorski anblickend): Du scheinst ja sehr munter zu sein?

Gorski (plötzlich sehr ernst): Ich . . . (Nach einer Pause) Das ist es ja eben. Ich koche vor lauter Glück über, möchte allerlei dumme Sachen machen . . . Muchin, was soll diese peinliche Fröhlichkeit?

Muchin (überlegend, gelangweilt tuend): Lieber Freund, meinst Du wirklich, Du seist nur eine Nuance anders als jeder andre Verliebte?

Gorski: Also Du meinst, mein teurer Muchin, ich werde um ihre Hand anhalten?

Muchin: Nach göttlichem und menschlichem Ermessen, ja!

Gorski (ausbrechend): Ihr werdet Euch irren, meine Verehrten. Ich heirate nicht, schon gar nicht, wenn man mir die Pistole auf die Brust setzt. Ich denke gar nicht dran. (Geht ans Billard und spielt mit den Bällen)

Muchin: Na, dann eben der andre. Jedenfalls werden wir doch heut noch Verlobung feiern?

Gorski (betroffen, als wenn er sich jetzt erst erinnert): Stanizyn? (Räuspert sich) Stanizyn? (Pause, dann feierlich) Mein lieber Muchin, man muß sein Schicksal in Gottes Hand legen. (Ergreift einen Ball) Sieh, wenn ich jetzt den Ball treffe ... ach Unsinn, Kindereien! (Geht schnell vom Billard fort)

Muchin: Ja, lieber Freund, das scheint mir auch reichlich dumm ...

Gorski (nach einer kurzen Pause, mit erhobener Stimme): Ich will nicht heiraten. Ich will mich nicht langweilen und will frei sein. Muchin, ich flüchte in den Garten, geh schnell hinein, damit Dein Fortbleiben nicht auffällt. Geh, geh! (Drückt ihm ein paarmal die Hand, dann Muchin, verblüfft und kopfschüttelnd ab) Also, bitte, mein Herr Stanizyn! (Schnell in den Garten ab. Während er hinausgeht, kommen Wera und Stanizyn)

Stanizyn (sich den Schweiß von der Stirn wischend): Gott sei Dank, daß mich dieser Muchin endlich abgelöst hat.

Wera: War das nicht Gorski, der eben in den Garten lief?

Stanizyn (räuspert sich): Ich ... ich muß gestehen, daß ich ihm gesagt habe ... daß ich Sie ... unter vier Augen ...

Wera: So ... das haben Sie ihm gesagt! Und was hat er geantwortet?

Stanizyn: Geantwortet? — Nichts.

Wera: Was für schreckliche Vorbereitungen! Sie machen mich ganz dumm! Ihr gestriger Brief war mir vollkommen unverständlich.

Stanizyn: Sehen Sie, Fräulein Wera, die Sache ist die. Seien Sie mir nur nicht böse, ich weiß ja, daß ich es nicht wert bin. (Wera geht langsam an das Fenster, Stanizyn folgt ihr) Hm, hm. Also, die Sache ist die ... ich ... ich ... ich erlaube mir, Sie um Ihre Hand zu bitten. Mein Gott, es ist mir ja vollkommen klar, daß ich es nicht verdiene ... das ist ja so selbstverständlich ... aber meine blinde Ergebenheit ... Erfüllung Ihrer leisesten Wünsche ... alles, alles ... verzeihen Sie mir um Gotteswillen meine Kühnheit ... ich weiß ... ich bin ... (Er hält inne, Wera reicht ihm schweigend die Hand. Er dann dumpf) Ha! Unmöglich.

Wera: Sie haben mich mißverstanden, lieber Freund.

Stanizyn (immer noch verzweifelt und aufgebracht): Dann natürlich ... bitte ich ... um Verzeihung. Aber, Fräulein Wera, erlauben Sie mir ...

Sie ab und zu sehen zu dürfen. Ich versichere Ihnen ... Sie nie zu belästigen. Selbst wenn ein andrer ... wenn Sie ... ein Auserwählter ... ich werde mich immer über Ihr Glück freuen ... O, ich weiß, wie ganz aussichtslos ...

Wera (macht eine begütigende Gebärde)

Stanizyn: Ich weiß ... wie könnte ich es wagen ... Sie haben natürlich ganz recht ...

Wera: Geben Sie mir Bedenkzeit, lieber Stanizyn.

Stanizyn: Was?!

Wera: Lassen Sie mich ein paar Minuten allein. Dann wollen wir drüber sprechen.

Stanizyn (beteuernd): Wie Sie sich auch entscheiden werden, Fräulein Wera, Sie wissen, daß ich mit keiner Silbe ... (Verbeugt sich tief, geht sprechend in das Fremdenzimmer und schließt die Tür hinter sich)

Wera (blickt ihm einen Moment nach, geht dann an die Gartentür und ruft): Gorski ... Gorski ... (Geht nach dem Vordergrund)

Gorski (kommt nach einer kleinen Pause): Ja?

Wera: Sie wußten, daß mich Stanizyn unter vier Augen sprechen wollte?

Gorski: Ja, er hatte es mir gesagt.

Wera: Sie wußten auch den Grund?

Gorski: Ich war nicht ganz sicher ... nein.

Wera: Er hat um meine Hand angehalten.

Gorski: Und was haben Sie ihm geantwortet?

Wera: Ich? Nichts!

Gorski: Sie haben ihm keine — endgültige Antwort gegeben?

Wera: Ich habe ihn um Bedenkzeit gebeten.

Gorski: Ja aber warum denn?

Wera: Warum? Warum? Gorski, was ist Ihnen? Warum blicken Sie mich so fremd an, warum lächeln Sie so: Sie sehen, ich will Sie um Rat fragen, ich strecke Ihnen meine Hand entgegen ... und Sie ...

Gorski: Verzeihen Sie mir, Fräulein Wera, ich bin manchmal ganz stumpf. Ich bin ohne Hut in der Sonne gegangen ... Aber lachen Sie nicht, vielleicht kommt es wirklich daher. Also Stanizyn hält um Ihre Hand an, und Sie fragen mich um einen Rat. Gestatten Sie mir eine Vorfrage: Wie denken Sie überhaupt über das Familienleben? Man könnte es mit der Milch vergleichen, meine ich, und Sie wissen ja, Milch wird leicht sauer.

Wera: Gorski, was ist mit Ihnen? Haben Sie die letzte Viertelstunde denn ganz vergessen? Wollen Sie mich verspotten? Gorski, womit habe ich das verdient?

Gorski (bitter): Mir ist gar nicht so spottlustig zu Mute, Fräulein Wera.

Wera: Woher denn nur diese plötzliche Veränderung! Warum verstehe

ich Sie auf einmal nicht mehr? . . . Sagen Sie, Gorski, ganz ehrlich, war ich nicht immer aufrichtig gegen Sie?

Gorski: Und warum hätten Sie es auch nicht sein sollen?

Wera: Verstellen Sie sich doch nicht . . . Aber wem sage ich denn das! (Schweigt, kleine Pause)

Gorski: Fräulein Wera, wissen Sie was? Es wäre wirklich das Beste, wenn wir uns auf eine Weile trennten.

Wera: Gorski! Was wollen Sie?

Gorski: Ohne Scherz . . . Unser Verhältnis ist so seltsam . . . wir scheinen dazu verurteilt, uns nicht zu verstehen . . .

Wera: Wir verstehen uns nicht? Was soll das heißen? Liebe ich Unklarheiten . . .? (Pause) Gorski, wenn wir uns denn wirklich trennen müssen, wollen wir doch wenigstens als gute Freunde auseinandergehen.

Gorski: Wenn wir uns trennen — werden Sie nicht mehr an mich denken . . .

Wera: Wollen Sie denn wirklich, daß ich Ihnen . . . Sie verlangen Geständnisse von mir. Also ich kann nicht lügen: Sie gefallen mir. Ich fühle mich zu Ihnen hingezogen, trotz Ihren Launen. Ob diese Freundschaft wächst oder bleibt, wie sie ist — das hängt von Ihnen ab. So, nun wissen Sie alles. — Aber nun sagen Sie mir, was ist mit Ihnen? . . . Ich frage doch wirklich nicht aus Neugierde . . . ich muß doch endlich wissen, ob . . . (Hält inne und kehrt sich ab)

Gorski (etwas feierlich): Fräulein Wera, hören Sie mich an. Sie leben in einer Atmosphäre . . . von Wahrheit . . . Sie können immer aufrichtig sein. Aber verlangen Sie das nicht von einem Menschen, der ewig haltlos ist, der immer fehlt und fehlt . . . Entreißen Sie mir nicht das letzte entscheidende Wort . . . seien Sie nachsichtig . . . warten Sie noch ein Weilchen . . .

Wera: Gorski, darf ich Ihnen glauben? Sagen Sie ja, und ich will es tun. (Eindringlich) Darf ich Ihnen glauben?

Gorski (unwillkürlich): Gott weiß!

Wera (etwas stutzig): Ueberlegen Sie sichs, und geben Sie mir eine andre Antwort.

Gorski: Fräulein Wera, ich gebe immer die besten Antworten, wenn ich nicht überlege . . .

Wera: Sie sind launisch wie ein kleines Mädchen.

Gorski (schon verletzt): Und Sie so furchtbar feinfühlig. Aber pardon, ich habe Ihnen, glaub ich, gesagt: warten Sie noch! Das war eine unverzeihliche Dummheit, die mir so entschlüpft ist.

Wera (plötzlich rot werdend): So . . . Sie sind sehr aufrichtig.

Gorski (will eben etwas erwidern, da geht die Tür auf und die ganze Gesellschaft mit Ausnahme von Mlle. Bienaimée tritt herein. Frau Libanow ist in der angenehmsten Laune, sie wird von Muchin geführt. Stanizyn wirft schnell einen Blick auf Wera und Gorski)

Frau Libanow: Denken Sie, Eugène, wir haben Herrn Muchin ganz ruiniert. Aber was er auch für ein leidenschaftlicher Spieler ist!

Gorski (ironisch): So, das habe ich ja noch gar nicht gewußt.

Frau Libanow: Ja, ganz unglaublich — er verliert jedes Spiel. (Setzt sich) So, jetzt könnte man spazieren gehen.

Muchin (geht ans Fenster, mit unterdrücktem Aerger): Ich glaube nicht . . . es wird gleich regnen.

Frau Morosow: Das Barometer ist sehr gefallen. (Setzt sich hinter Frau Libanow)

Frau Libanow: O, wie ärgerlich! Also muß man irgend etwas erfinden . . . Eugène, das ist Ihre Sache . . .

Tschuhanow: Hätte nicht einer von den Herrschaften Lust zu einer Partie Billard? (Niemand antwortet) O, niemand? Na, wie wärs mit einem kleinen Imbiß und einem Gläschen Schnaps? (Wiederholtes Schweigen) So, dann gestatten Sie wohl, daß ich allein ein Gläschen auf das Wohl der verehrten Gesellschaft leere . . . (Geht ins Eßzimmer. Währenddessen ist Stanizyn zu Wera getreten, wagt es aber nicht, sie anzureden)

Frau Libanow: Nun, meine Herrschaften? Gorski, Gorski, fällt Ihnen denn gar nichts ein?

Gorski: Soll ich Ihnen vielleicht die Einleitung zu Buffons Naturgeschichte vorlesen?

Frau Libanow: Aber Gorski, machen Sie doch keine schlechten Scherze . . .

Gorski: Vielleicht ein Gesellschaftsspiel?

Frau Libanow: Nun also, ausgezeichnet . . . Aber das sage ich nicht etwa um meinetwillen, wahrscheinlich werde ich in diesem Moment vom Verwalter erwartet, nicht wahr, liebe Morosow?

Frau Morosow: Ich kann ja mal nachsehen. (Ab)

Frau Libanow: Wera, komm doch einmal her. Du siehst ja so blaß aus, fehlt Dir etwas?

Wera: O nein.

Frau Libanow: Das will ich meinen . . . Uebrigens lieber Woldemar, ich habe einen Auftrag für Sie, wenn Sie wieder in die Stadt fahren . . . erinnern Sie mich doch nachher daran. (Kleine Pause) Was betrachten Sie denn da so aufmerksam, Monsieur Muchin?

Muchin: O, Ansichten aus Italien.

Frau Libanow: Ach ja, die habe ich mir als Andenken mitgebracht . . . ach ja, Italien . . . dort war ich glücklich . . . (Seufzt)

Frau Morosow (meldet durch die Tür): Der Verwalter ist da.

Frau Libanow: Ah . . . (Zu Muchin) Sie werden ganz entzückende Ansichten vom Lago maggiore dabei finden . . . (Zu Frau Morosow) . . . ist der Vorsteher mitgekommen?

Frau Morosow: Ja, er wartet ebenfalls.

Frau Libanow: Nun dann, à dieu mes enfants! Eugène, ich vertraue Ihnen die Gesellschaft an ... o, da kommt Mademoiselle Bienaimée, sie wird Ihnen helfen ... Kommen Sie, liebe Morosow. (Geht mit dieser ins Fremdenzimmer, kleine Pause)

Bienaimée (trocken): Eh bien, que ferons-nous?

Muchin: Ja, was fangen wir nun an?

Stanizyn: Das ist die Frage.

Gorski: Lieber Freund, das hat Hamlet lange vor Dir gesagt. (Plötzlich lebhafter) Also schön, meinetwegen ... Sehen Sie nur, wie es draußen gießt ... Warum sollen wir auch langweilig zusammensitzen und die Hände in den Schoß legen.

Muchin: Also Du hast eine Idee?

Gorski: Selbstverständlich mein Lieber. Also hören Sie. Wir setzen uns um den Tisch herum ...

Stanizyn: Ah, ausgezeichnet!

Gorski: Nicht wahr? Dann schreiben wir auf einige Zettel unseren Namen, rollen sie, und wessen Name gezogen wird, der muß eine ganz abenteuerliche Geschichte erzählen. Liberté entière, wie unsre liebenswürdige Hausfrau sagt. (Muchin zieht, von dieser Phrase getroffen, ein feindliches Gesicht)

Stanizyn } (zugleich): Ausgezeichnet! Vortrefflich!
Bienaimée } (zugleich): Très bien, très bien!

Muchin: Ja, was denn für eine Geschichte?

Gorski: Aber Dir wird doch irgend etwas einfallen! Also, bitte, placez! Haben Sie keine Lust, Fräulein Wera?

Wera: Ich? Warum nicht? (Sie setzt sich, Gorski setzt sich zu ihrer rechten, Muchin zu ihrer linken Seite. Stanizyn sitzt neben Muchin. Mademoiselle Bienaimée neben Gorski)

Gorski: Hier ist Papier. (Zerteilt es) So, nun schreibe ich unsre Namen darauf. (Tut es und rollt die Zettel zusammen)

Muchin: Sie sind heute so nachdenklich, Fräulein Wera?

Wera: So. Woher wissen Sie nun wieder, daß ich nicht immer so bin?

Muchin (lächelnd): Aber ich bitte Sie ...

Wera (geärgert): Meinen Sie. (Zu Stanizyn) Ihr Konfekt war ausgezeichnet.

Stanizyn: Es freut mich außerordentlich, daß ich Ihren Geschmack getroffen habe ...

Gorski: O dieser Frauenknecht! So, voilà! Und wer zieht? Mademoiselle Bienaimée, voulez-vous?

Bienaimée: Mais très volontiers. (Zieht ein wenig geziert einen Zettel heraus und liest) 'Err Stanizyn.

Gorski: Also los, erzählen Sie was, lieber Freund!

Stanizyn (hilflos): Ja, was soll ich denn nur erzählen? Ich weiß wirklich nichts ...

Gorski: Herrgott, irgend etwas. Sie dürfen alles sagen, was Ihnen gerade in den Kopf kommt.

Stanizyn (nach einer kleinen Pause): Aber mir kommt nichts in den Kopf.

Gorsky: So. Das ist natürlich sehr peinlich.

Wera: Herr Stanizyn hat ganz recht. Wie kann man denn gleich . . .

Muchin: Ich bin ganz Ihrer Ansicht, Fräulein Wera.

Stanizyn (zu Gorski): So gehen Sie doch, bitte, mit gutem Beispiel voran. Erzählen Sie doch etwas.

Wera: Ja, bitte, beginnen Sie.

Muchin: Das ist nur gerecht. Also los, lieber Gorski.

Gorski (nachlässig): Wenn die Herrschaften es durchaus wünschen — meinetwegen. (Räuspert sich, kurze Pause; dann improvisiert er) Ein Baron . . .

Muchin: Hatte einen Einfall . . .

Gorski (sehr ruhig): Nein, eine Tochter.

Muchin: Herrgott, das ist ja fast dasselbe.

Gorski: Du bist heute erstaunlich geistreich. (Räuspert sich) Also ein Baron hatte eine Tochter. Sie war schön, und er liebte sie sehr, und sie war sehr glücklich, bis ihr eines Tages einfiel, daß das Leben eine sehr peinliche Sache sei. Sie langweilt sich, wird melancholisch, legt sich hin und klagt über Migräne. Die Kammerfrau ist bestürzt, holt den Papa, der Papa kommt, sieht, schüttelt den Kopf, räuspert sich hem, hem — und geht nachdenklich davon. Darauf läßt er seinen Sekretär rufen, diktiert ihm drei Einladungsschreiben an ebensoviel junge Herren von altem Adel und angenehmem Aeußeren. Am andern Tage kommen die Herrschaften, geputzt und gesalbt, machen ihre Verbeugungen und die junge Baronesse lächelt wieder wie vordem — noch viel fröhlicher als vordem und betrachtet den Besuch sehr aufmerksam, denn der vortreffliche Baron war ein Diplomat und die jungen Herren — Heiratskandidaten.

Muchin: Mein Gott, wie kann man nur so weitschweifig sein.

Gorski: Teuerster Muchin, und wenn schon!

Wera (sieht Gorski aufmerksam an): Bitte, fahren Sie fort.

Gorski (fährt fort): So hatte die Baronesse drei Freier und die Wahl war schwer. Und das Herz — ja, das Herz war vorläufig noch ganz still. Sie beschloß also zu prüfen. Als sie einmal mit einem allein war, es war der Blonde, fragte sie ganz unschuldig: Sagen Sie, lieber Baron, was würden Sie alles tun, um mir Ihre Liebe zu beweisen. Der Blonde, ein kühler und daher um so eher zu Uebertreibungen geneigter Herr, antwortete feurig: O, für Sie könnte ich mich vom höchsten Turm herabstürzen. Die junge Baronesse lächelte freundlich und legte am nächsten Tage die gleiche Frage dem Schwarzen vor, nachdem sie ihm des Ersten Antwort mitgeteilt hatte. Und der antwortete — mit noch größerm Feuer womöglich — das Gleiche. Und als sie am dritten Tage den Brünetten

fragte, machte dieser erst eine Anstandspause, und antwortete dann sehr bescheiden, er sei ja auch zu allem Möglichen gern bereit, aber vom Turme würde er sich nicht stürzen; sie müsse doch selbst zugeben, daß es sehr schwierig sei, mit zerschmettertem Schädel einer jungen Dame Herz und Hand anzutragen. Die Baronesse war sehr zornig, und weil er ihr vielleicht ein ganz klein wenig besser gefiel als die beiden andern, bat sie ihn, es ihr wenigstens zu versprechen, sie würde es ganz gewiß nie von ihm verlangen. Er war aber ein sehr gewissenhafter Herr und wollte nicht versprechen.

Wera (scheinbar gelangweilt): Ach, Sie sind heute nicht in Stimmung, Monsieur Gorski.

Muchin: Schluß, eine andre Geschichte, Schluß, Schluß!

Gorski (ein wenig geärgert): Nun ja, ich bin nicht besonders aufgelegt. Aber das kommt ja vor, nicht wahr, Fräulein Wera? Sie zum Beispiel waren doch gestern Abend auch in viel besserer Stimmung.

Wera: Was wollen Sie damit sagen? (Sie steht auf, alle erheben sich)

Gorski (zu Stanizyn): Sie können sich gar nicht denken, lieber Freund, wie herrlich der gestrige Abend war. Wir sind eine Stunde Boot gefahren — Fräulein Wera war entzückend. Sie schien förmlich zu dem heitern Himmel emporzufliegen — ich sah sogar eine Träne in ihrem Auge. O, ich werde den Abend nie vergessen.

Stanizyn (wehmütig): Wie ich Ihnen das nachfühlen kann.

Wera: Ja, wir waren ein sehr komisches Paar gestern Abend. Monsieur Gorski schien auch förmlich zum heitern Himmel emporfliegen zu wollen — denken Sie nur, er hat mir Verse vordeklamiert. Und so süße, melancholische.

Stanizyn: Er hat Ihnen Verse vordeklamiert?

Wera: Aber ja — und mit so seltsamer Stimme ... wie ein Melancholiker ... mit sehr vernehmlichen Seufzern ...

Gorski: Aber Sie wollten es doch selbst so haben, Fräulein Wera! Sie wissen doch, daß ich aus Privatvergnügen mich höchst selten zu so erhabenen Gefühlen versteige.

Wera: Eben, eben, deshalb habe ich mich so über Sie gewundert! Ich weiß doch, daß Sie lieber lachen als seufzen oder — träumen ...

Gorski: Und da haben Sie tatsächlich recht, Fräulein Wera. Denn können Sie mir etwas nennen, was nicht lächerlich wäre? Vielleicht die Freundschaft, oder das Familienglück oder — pardon — die Liebe. Diese Sentiments sind ja sehr schön als momentane Erholungen, aber dann — läuft man schnell davon. Ein anständiger Mensch wird sich hüten, auf dem Familiensofa zu versimpeln. (Muchin betrachtet lächelnd bald Wera, bald Stanizyn)

Wera: Man merkt, daß es Ihnen vom Herzen kommt. Aber Sie brauchen sich doch nicht so aufzuregen, niemand zweifelt daran, daß es Ihre wahre Meinung ist.

Gorski (gezwungen lächelnd): Wirklich. Gestern zum Beispiel waren Sie, wie mir schien, andrer Meinung.

Wera: Ach, wie klug Sie sind. Scherz bei Seite, lieber Herr Gorski, darf ich Ihnen einen freundschaftlichen Rat geben? Werden Sie nie sentimental! Es steht Ihnen nicht! Sehen Sie, ein so kluger Mensch wie Sie, kann ohne das auskommen. — Übrigens, wirklich, der Regen hat aufgehört. Wie herrlich die Sonne scheint. Kommen Sie, Stanizyn, geben Sie mir Ihren Arm, wir gehen in den Garten. (Dreht sich schnell um und nimmt Stanizyn bei der Hand) Bonne amie, venez-vous?

Bienaimée: Oui, oui, allez toujours. (Nimmt den Hut vom Klavier, geht nach dem Hintergrund, um ihn vor einem Spiegel aufzusetzen)

Wera: Und Sie, meine Herren kommen Sie nicht mit? Schnell, schnell, laufen wir, Stanizyn!

Stanizyn: Aber mit Vergnügen, Fräulein Wera! (Beide schnell ab)

Muchin: Nun?

Gorski (Wera nachblickend): Sie sieht sich nicht einmal um. Na, da kann ich ja meinen Koffer packen, Teuerster.

Muchin: Das ist vielleicht der klügste Einfall, den Du seit einer Stunde gehabt hast.

Gorski: Du bist heute wirklich außerordentlich geistreich, mein Lieber. — Was mußte ich Esel auch von gestern Abend anfangen?

Bienaimée (kommt vor): Monsieur Muchin, voulez-vous me donner votre bras?

Muchin: Mais avec plaisir, Mademoiselle! Addio — Brünetter!

Gorski (geht an das Fenster, klopft an die Scheiben, murmelt): Wenn jetzt der Zufall nicht hilft . . . (plötzlich lauter) Hallo, wer ist da? Ah, Tschuhanow . . . (kehrt sich schnell um)

Tschuhanow (kommt vorsichtig aus dem Eßzimmer): Ach, liebster Gorski, wie froh bin ich, daß ich Sie allein treffe.

Gorski: Womit kann ich dienen? (für sich) Ist das der Helfer?

Tschuhanow: Sehen Sie, mein teuerster Freund, unsere verehrte Frau Libanow, Gott gebe ihr ein langes Leben, hat mir ein wenig Holz zum Bau eines Häuschens versprochen und vergessen, es im Bureau anzuweisen. Ohne dieses aber bekomme ich mein Holz nicht.

Gorski: Also bitte, erinnern Sie sie daran.

Tschuhanow: Das geht nicht, mein teurer Freund, das würde doch aufdringlich scheinen. Bitte, lassen Sie doch gelegentlich ein Wörtchen fallen. (Blinzelt ihm zu) Das verstehen Sie doch so ausgezeichnet, so etwas einzuflechten (macht eine entsprechende Gebärde) Sie sind doch so gut wie Herr im Hause (blinzelt ihm wieder bedeutungsvoll zu) Hahaha . . .

Gorski: Meinen Sie? Nun, wenn Sie es wünschen . . .

Tschuhanow: Ich werde bis zum Grabe Ihr Schuldner bleiben. Und wenn Sie etwas für mich zu tun haben — ein Wink genügt! (wirft den Kopf zurück) Sie sind wirklich ein ausgezeichneter Herr.

Gorski: Seien Sie ganz ruhig, ich will es schon machen.

Tschubanow: Zu Befehl, Exzellenz. Der alte Tschubanow will niemandem lästig fallen. Er trägt sein Anliegen, aber niemals eine Bettelei vor . . . Ich bin Ihnen unendlich verbunden . . . (ab ins Eßzimmer)

Gorski (lächelnd): Na, der Zufall! . . . (hinter der Gartentür werden eilige Schritte hörbar, Gorski schaut hin, ruft) Halloh, Stanizyn!

Stanizyn (läuft atemlos ins Zimmer): Wo ist Frau Libanow?

Gorski: Wen suchen Sie?

Stanizyn (bleibt plötzlich stehen): Gorski, wenn Sie wüßten . . .!

Gorski: Aber Sie sind ja ganz außer sich vor Freude, was ist denn los?

Stanizyn (ergreift seine Hand): Gorski . . . ich müßte eigentlich . . . aber ich kann nicht . . . ich ersticke vor Freude . . . O, ich weiß, Sie haben immer Interesse für mich gehabt . . . Denken Sie nur . . . wer hätte das ahnen können!

Gorski: Ja, was ist denn nur geschehen!

Stanizyn: Ich habe um Weras Hand angehalten, und sie . .

Gorski: . . . Und sie . . .?

Stanizyn: Denken Sie, Gorski, sie hat eingewilligt . . . jetzt eben im Garten . . .! Sie hat mir erlaubt, der Mutter die Nachricht zu bringen . . . Gorski, ich bin überglücklich . . . welch ein herrliches Mädchen . . .!

Gorski (der sich kaum noch beherrschen kann): Und Sie wollen jetzt zu Madame Libanow?

Stanizyn: O, ich weiß, Sie wird es mir nicht abschlagen. Gorski, wenn Sie wüßten, wie glücklich ich bin . . . die ganze Welt könnte ich umarmen . . . o, lassen Sie sich wenigstens umarmen. (Umarmt ihn) Wer hätte das nur ahnen können . . .! (ab)

Gorski (schweigend, dann verbeugt er sich hinter Stanizyn, zwischen den Zähnen): Bravissimo! (Geht auf und ab, faßt sich in die Herzgegend, schüttelt ärgerlich den Kopf. Dann tritt er an das zum Garten hinausführende Fenster und trommelt an die Scheiben. Plötzlich tritt er zurück, als wenn er irgend etwas gesehen hätte, setzt schnell den Hut auf und eilt zur Tür, als wolle er in den Garten gehen. Es treten ein: Wera mit Muchin und Mademoiselle Bienaimée)

Gorski: O, Sie kommen schon zurück . . . ich wollte gerade ein wenig zu Ihnen hinaus kommen. (Wera hat den Blick gesenkt)

Muchin (ironisch): Du hättest gleich mit uns gehen sollen.

Gorski (gleichgültig): Tschubanow hielt mich auf. Sie sind wohl viel gelaufen, Fräulein Wera?

Wera: O ja, mir ist recht heiß.

Muchin und Mlle. Bienaimée (gehen etwas zur Seite. Sie fangen gleich darauf an im Hintergrund Billard zu spielen)

Gorski: Stanizyn war hier — Das hätte ich nicht erwartet, Fräulein Wera.

Wera: O, Sie wissen. Das wundert mich nicht, er trägt sein Herz auf der Zunge.

Gorski (vorwurfsvoll): Er . . . es scheint Ihnen leid zu tun.

Wera: Aber durchaus nicht.

Gorski (überredend): Sie waren verstimmt, als Sie Ihr Jawort gaben . . .

Wera: Vielleicht. Aber es war richtig, und ich werde es nie bereuen. — Und Gorski, mit Ihnen wäre ich ja doch nie glücklich geworden.

Gorski: Sie sind zu gütig.

Wera: Sie wissen, ich bin aufrichtig, er liebt mich, Sie dagegen . . .

Gorski: Nun ich?

Wera: Ich glaube, Sie können niemand lieben. Ihr Herz ist zu kalt und Ihre Phantasie zu feurig. Man spricht mit Ihnen, wie mit einem Freund, wie über Dinge, die längst hinter uns liegen . . .

Gorski (dumpf): Ich habe Sie beleidigt.

Wera: Ja, aber Sie lieben mich nicht genug, um das tun zu dürfen. . . . Aber das ist ja alles vorbei . . . Kommen Sie, geben Sie mir Ihre Hand . . . wir wollen wenigstens als Freunde scheiden . . .

Gorski (nach einer kleinen Pause): Ich bewundere Sie, Fräulein Wera. Sie sind durchsichtig wie Glas, unbefangen wie ein Kind und entschlossen wie Friedrich der Große . . . — Ich soll Ihnen meine Hand geben, ja, fühlen Sie denn nicht, wie bitter es mir ums Herz ist.

Wera: Ihre Eitelkeit ist ein wenig verletzt. Lassen Sie nur, solche Wunden heilen schnell.

Gorski: O, Sie sind ein Philosoph.

Wera: Bitte, hören Sie mich — es ist wahrscheinlich das letzte Mal, daß wir so miteinander sprechen. Wie kann man nur so klug sein und sich so grob täuschen? Was habe ich denn Großes von Ihnen verlangt? Aufrichtigkeit — weiter nichts. Sie sollten sich nicht vom Turme für mich stürzen, wie Ihr Freund Muchin meint, statt dessen . . .

Muchin: Holla, gewonnen!

Bienaimée: Eh bien, la revanche.

Wera: Ich wollte nur nicht mit mir spielen lassen. Glauben Sie mir, ich sage das ohne jede Bitterkeit.

Gorski: Ich gratuliere. Großmut ziert den Sieger.

Wera: So geben Sie mir doch Ihre Hand. Da haben Sie die meine!

Gorski: Pardon, das gehört nicht mir (geht zum Billard). Übrigens (seufzt) geschieht schon alles, wie es muß, in dieser besten der Welten!

Wera: Sehr richtig! (Zu den Spielern) Wer gewinnt?

Muchin: Bis jetzt — ich!

Wera: Sie sind wirklich ein großer Mensch.

Gorski (klopft ihm auf die Schulter): Er ist doch ein guter Kerl. (Er steckt die Hand in die Tasche) Pardon, Fräulein Wera, einen Moment bitte (geht nach vorn)

Wera (folgt ihm) Ja . . .

Gorski (nimmt die Rose aus der Tasche und zeigt sie Wera): — Das war heut morgen. Sie hatte noch nicht einmal Zeit zum Verwelken. (Er lacht, Wera errötet, senkt die Augen. Mit einer Verbeugung) Darf ich Ihnen Ihr Eigentum zurückerstatten?

Wera: Wenn Sie mich nur ein bischen achteten, hätten Sie mir die Rose jetzt nicht zurückgegeben —.

Gorski (nimmt die Hände auf den Rücken): Also wenn Sie gestatten — schön. Nicht wahr, das Sentiment steht mir ja wohl nicht. So — jetzt hoffe ich wieder in meinem Element zu sein.

Wera: Gott sei Dank.

Gorski: Sehen Sie mich an. (Wera tut es, er fährt nicht ohne Erregung fort) Leben Sie wohl. Es sollte nun einmal nicht sein. Und es ist so am besten.

Muchin: Wieder gewonnen!

Wera: Ja, am besten Herr Gorski.

Gorski (leicht erscheinend): Vielleicht . . . vielleicht. Ah, die Familienpolonaise! (Aus der geöffneten Tür führt Stanizyn Frau Libanow. Nach ihnen Frau Morosow. Wera läuft ihnen entgegen und umarmt Frau Libanow.)

Frau Libanow (weinerlich flüsternd): Mögest Du immer glücklich sein, mein Kind.

Gorski (leise zu Muchin, der neugierig nach vorn gekommen ist) O, diese rührende Szene! Mensch, daß ich jetzt an Stelle dieses Esels stehen könnte! Gott sei Dank, ich bin nun einmal nicht für das Familienleben geschaffen. (Zu Frau Libanow) Nun, geehrte Freundin, sind Sie endlich mit Ihren vortrefflichen Anordnungen, Rechnungen und Berechnungen fertig?

Frau Libanow: Jawohl, Eugène, ganz fertig. Aber warum . . .?

Gorski: Ich schlage vor, Sie lassen anspannen, und wir fahren alle zusammen in den Wald.

Frau Libanow: Mit Vergnügen! (Zu Frau Morosow) Liebe Freundin, ach, wollen Sie bitte sagen . . .

Frau Morosow: Gut, gut . . . (geht ins Vorzimmer)

Gorski: Passen Sie nur auf, wie wir uns amüsieren werden, ich bin lustig wie ein Maikater. . . . Muchin, Muchin, mir steigt das Blut zu Kopf . . . also nehmen Sie ihre Hüte und dann gondeln wir ab. (Zu Muchin) Warum geht der Trottel nicht zu ihr hin . . . ist sie nicht entzückend? . . . Meine Herrschaften, gehen wir doch zu Fuß vorauf, der Wagen wird schon nachkommen.

Frau Libanow (immer noch weich): Ja, tun wir das.

Muchin (halblaut zu Gorski): Was ist Dir denn? Reitet Dich der Teufel?

Gorski (fährt unbekümmert laut fort): Sehr richtig, der Teufel. Gnädige

Frau, darf ich um Ihren Arm bitten? Mein Amt als Zeremonienmeister werden Sie mir ja wohl trotz allem belassen?

Frau Libanow: Aber natürlich, Eugène.

Gorski: Schön, Also bitte, Fräulein Wera, reichen Sie Herrn Stanizyn den Arm. Stanizyn, Sie werden sich in Ihrem vollen Glanze zeigen können, verlassen Sie sich darauf. Mademoiselle Bienaimée, mein Freund Muchin wird sich glücklich schätzen . . . und der Hauptmann . . . ja wo ist denn der Hauptmann?

Tschuhanow (tritt ein, etwas angeheitert): Ergebner Diener . . . ich hörte meinen Namen . . . wer braucht den alten Tschuhanow?

Gorski: Teuerster Hauptmann, reichen Sie doch Frau Morosow — sehen Sie da kommt sie schon — den Arm. (Frau Morosow tritt in den Zug ein) Und nun, mit Gott. Der Wagen wird schon kommen. Liebes Fräulein Wera, Sie eröffnen natürlich den Zug. Unsre verehrte Hausfrau und meine Wenigkeit werden die Arrière-Garde bilden.

Frau Libanow (leise zu Gorski): Ach wenn Sie wüßten wie glücklich ich heute bin!

Muchin (tritt mit Mademoiselle Bienaimée in die Reihe, zu Gorski): Bravo, mein Lieber, Mut hast Du! Aber nicht wahr, Teuerster, gesteh es schon ein: Allzu scharf macht schartig!

(Der Zug hat sich geordnet, alle ab)

Vorhang

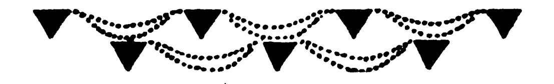
Gartentheater der wiener ‚Kunstschau'/ von Peter Altenberg

Oscar Wildes ‚Geburtstag der Infantin'

Es ist unter freiem Himmel. In einem abendlichen Garten. Wie gut man amtet. Auf einem schneeweißen Thronsessel mit einem großen goldenen Polster, in einer schneeweißen Nische thront die jugendliche Infantin. Man will ihr manches bieten an ihrem Geburtstage. Sie und ihr Hofstaat weinen bei den Darbietungen eines Puppentheaters. Dann bietet man ihr einen tanzenden Zwerg. Dieser gerät in Ekstase, und die jugendliche Infantin wirft ihm eine Rose zu. Da ist er verloren, verloren. Es ist unser aller Schicksal! Wir entzünden uns, brennen, glühen, man wirft uns eine Rose zu, nimmt uns dennoch nicht ernst. Wir sterben ab, verlieren unsre Schwungkraft der Seele, unsre Begeisterungsfähigkeit. Man hat uns gemordet, und wir leben fürder ein Leben, das nicht das unserige

ist! Ohne es zu wissen, daß wir wie verkrüppelte lächerliche Zwerge wirken, tanzen wir leidenschaftlich vor Prinzessinnen des Lebens! Immer werfen sie uns, momentan impressioniert, ja sogar ein wenig gerührt, die Rose zu. Sie halten es für den ‚Höhepunkt unsers Schicksals‘! Aber wir ‚übernehmen uns‘, knüpfen ‚falsche, unrealisierbare Hoffnungen‘ daran. Da bricht uns denn das dumme Herz, wie dem grotesken, mißgestalteten Zwerge. — — — Alle diese Dinge wurden uns also plausibel gemacht auf einer kleinen, ganz offenen Bühne, unter freiem Himmel, in einem Garten, an einem lauen Juniabend. Elsa Wiesenthal mimte wunderbar die jugendliche Infantin, eine ‚Kindliche‘, die bereits ‚Zerstörung‘ verbreitet infolge ihrer frauenhaften Macht, wenn auch erst im Keime. Sie war unübertrefflich, dieses schöne Kind, mit der verheerenden Macht, schlummernd in ihr wie der Giftzahn der jungen Kreuzotter, der noch nicht vorhanden ist und dennoch zu wachsen beginnt! Grete Wiesenthal mimt den unglückseligen Zwerg. Nicht anders könnte man es sich vorstellen, daß ein Verkrüppelter — und wer wäre es nicht einem idealen Lichtbilde gegenüber — tanzte in rührend-grotesken Verrenkungen, sein armes Bestes leistend und dennoch unfähig, zu bezwingen, da ihm die göttliche Anmut fehlt!? Es war ein Drama des Krüppels, dieses Tanzen, es war die Tragödie unser aller, die wir als Verkrüppelte tanzen vor unsern Lichtgestalten! Die Infantin wirft ihm daher eine Rose zu, wie sie uns allen Rosen zuwerfen, aus Laune, Uebermut und Leichtsinn! Unser Herz keineswegs bedenkend und uns zerbrechend wie wertloses Spielzeug! So tragierte Grete Wiesenthal den Zwerg. So tragierte Elsa Wiesenthal die Infantin! Und die edle, vornehme, herrliche, gutmütig-strenge Obersthofmeisterin des Fräulein Wiesner! Und alles das unter freiem, lauem, abendlichem Himmel. Die Musik schmiegte sich an. Die Kostüme sind herrlich. Besonders das hellgrüne der Hofdame. Diese Hofdame, Fräulein Wiesner, spielte ganz außergewöhnlich. Sie erinnerte mich an meine vergötterte Gouvernante aus meiner Kinderzeit. Sie war so verständnisvoll für die Kindlichkeiten der Kindheit und zugleich so edel besorgt um kommende Entwicklungen, ohne es sich direkt merken zu lassen — — —.

Es war eine Gartenvorstellung an einem lauen Juni-Abend, und Oscar Wildes Pantomime wurde in herrlichen Kostümen dargestellt von Grete, Elsa Wiesenthal und Fräulein Wiesner. Alles in allem ein bedeutsamer Keim zu künftigen Entwicklungen. Möge ein jeder nur so wenigstens weiterbauen an den Dingen, die da kommen werden — — —! Reife braucht Zeit und günstigen Regen, Sonne und Freiluft. Zum Gedeihen gehören hundert günstige Konstellationen!



Sommerbelustigungen

Muß man sie tragisch nehmen? Der Redakteur des ‚Ulk' hat es von jeher als seine Sendung betrachtet, einen Teil der Einwohner vorübergehend schwermütig zu stimmen, und möchte ihnen jetzt, in seiner Nebeneigenschaft als Theaterreporter des Berliner Tageblatts, sogar die Freude an unschuldigen Julivergnügungen verekeln. Vor einigen Jahren, wenn die Rede auf Ibsen kam, fragte er noch, wie man das mache: heute weint er, weil bei vierzig Grad im Schatten nicht Hedda Gabler, sondern die Dollarprinzessin mit sechzehn Provinzlern um die Wette transpiriert. „Treibt man so mit dem Sommer Spott?" Unsre Großmütter konnten ganze Szenen aus Dramen hersagen, die wichtige Menschheitsprobleme behandelten, und an die sich in stürmischen Zeiten das Auge einer Generation wie an Leitsterne heftete. Wir haben das längst nicht mehr nötig. Wir träumen, mit einem Floh im Ohr, unter der Guillotine den Walzertraum von der blauen Maus. So wird langsam Ethos und Geschmack des berliner Theaterbesuchers verseucht, paralysiert der Mossesche Kapuziner, dem es nichts genützt hat, daß er im Winter auf Kosten der Firma das Land der Griechen mit der Seele suchen durfte: er hat nicht zu unterscheiden gelernt, um wieviel mehr Anmut, Schönheit, Kunst und Kultur in dem Tanz der Operettensängerin Louise Kartousch liegt als in einem Schock schlechter Schillervorstellungen. „Aber wie soll man die Knechte loben, kömmt doch das Aergernis von oben!" Auch Max Reinhardt ist ein Betrüger. Außen hui, innen pfui. Oder ist es kein furchtbarer Mißstand, daß in den Kammerspielen und im Deutschen Theater Hundtagsdirektoren für Sensationen und Vaudevilles die Ungunst des Himmels herabflehen? L'Arronge, der das Geld nicht verachtete, hätte seinen Tempel nie so entweihen lassen. Wie mans nimmt. Der Retter des Vaterlandes weiß nicht oder hat wieder vergessen, daß die meistbeweihräucherten Götter jenes Tempels Blumenthal, Lindau, L'Arronge Schönthan und Kadelburg hießen. Er hat zu wenig Einsicht in den ökonomischen Zusammenhang der Dinge, um zu ermessen, daß man keine Ueberschüsse erzielt, wenn man, wie Reinhardt, seit sieben Jahren ohne alle Konzessionen und Kompromisse die reinste künstlerische Arbeit verrichtet, die das berliner Theater jemals erlebt hat. Daß es ein Akt zugleich der Dankbarkeit und der Klugheit ist und durchaus im Interesse dieser künstlerischen Arbeit geschieht, wenn Reinhardt seinen beispiellos opferwilligen Geldleuten eine Sommereinnahme zuführt durch die Verpachtung von Häusern, die Jahrzehnte lang ganz andre Verruchtheiten gesehen haben als den Tugendwächter und die Brettlgräfin. Derlei Harm-

losigkeiten, die Anfang Juni noch nicht da waren und Anfang August schon wieder verschwunden sein werden, bringen den Stand unsrer dramatischen Bestrebungen nicht herunter. Der wahre Feind ist diese Sorte von Reimbolden, Sitzredakteuren und Reisefeuilletonisten, die sich im Laufe der Zeit bis zum Theaterressort hinaufdienen, und von denen ein einziger, all in seinem Snobismus, seiner Urteilslosigkeit, seiner Unbildung und seiner verkappten Kunstfeindschaft, mehr Schaden stiftet als hundert Detektivkomödien und ein Dreiakter von Jacques Burg und Walter Turszinsky.

Er heißt ‚Gelbstern', spielt also auf dem Hausvoigteiplatz und glaubt sich mit der Bezeichnung als ‚Groteske' vor der Kontrolle durch die Kenner und Anwohner dieser schönen Gegend ausreichend geschützt zu haben. Habeat. Es ist demnach ohne Belang, daß weder ein solcher Chef noch diese Titelkonfektioneuse sich jemals irgendwo begeben hat, und daß infolgedessen im Ablauf ihrer Beziehungen eine Unmöglichkeit zehn neue erzeugt. Wären diese Unmöglichkeiten nur auch danach! Denn eben jene Bezeichnung legt denen, die sich mit ihrer Hülfe der exakten Wirklichkeitstreue entschlagen wollen, eine andre Art von künstlerischer Verpflichtung auf. Groteske: da verlangt man sich eine Hypertrophie der Drastik, eine Genialität der Frechheit, eine Kühnheit des Witzes, einen Reichtum der Laune, daß die Funken springen. Turszinskys kann man gerade keinen Ueberschuß nachsagen. Sie verzerren ein Stück Welt, aber sie sind innerhalb dieser verzerrten Welt zu arm an Einfall. Für einen Akt würde es langen. Der anpassungsfähige Lehrling aus Rawitsch, der anekdotenträchtige Reisende, der gesinnungstüchtige Prokurist, ja selbst der halb gefühlvolle, halb unempfindliche Agent in Pulswärmern: gruppiert diese und meinetwegen noch ein paar andre Herren der Schöpfung um eine Huldin ihres eigenen Schlages, komprimiert die Lächerlichkeit und das bischen Mitleidswürdigkeit all dieser Menschenrudimente, kitzelt eine bühnenwirksame Pointe heraus, und wenn ihr damit schon nicht die Unsterblichkeit erwerben werdet, so werdet ihr doch die Einakterliteratur der Gegenwart erfreulich vermehrt haben. Turszinskys hämmern uns drei Akte lang in den Schädel, was uns auf Anhieb eingegangen ist. Dabei ist weniger verhängnisvoll für sie die dramaturgische Unzuträglichkeit aller Wiederholungen und die fast unvermeidliche Entgleisung in die Sentimentalität, als die schonungslose Enthüllung eines tieferliegenden Defekts. Sie stehen ihrem Weltchen unernst gegenüber. Nicht etwa daß ein Ernst gefordert würde, der die Autoren und ihr Publikum zu Trauerklößen machte. Aber in allem Gelächter könnte und müßte jener Ernst sichtbar werden, der einem Künstler vor jeder, vor der kleinsten und schäbigsten Erscheinung der Natur unweigerlich überkommt. Turszinskys, die ein Ohr für den Tonfall der wiederzugebenden Sprache, für die Musik der

Schnoddrigkeit haben, die Züge von volkstümlicher Komik nicht verfehlen, die mindestens eine Figur, den Lehrling aus Rawitsch, rundherum getroffen haben, und die man auf Grund dieser Eigenschaften nicht völlig verwerfen darf — sie sind doch durch den Mangel an jenem Ernst von echter Künstlerschaft geschieden. Sie wollen Leichtfertigkeit schildern und sind bei ihrer Schilderung selber, ich wollte sagen: leichtfertig gestimmt. Ach, wären sie das wenigstens! Das würde ihren zähen Brei am Ende flüssiger machen. Aber nein, sie haben nur die Sehnsucht nach Leichtfertigkeit. Sie blicken mit einem heimlichen Respekt auf ihren Lasterpfuhl, so wie der Zempelburger auf das Sündenbabel an der Spree herblicken mag. Ob sie verurteilt sind, auf diesem Standpunkt zu beharren, oder ob sie höher steigen können, muß eine weitere Produktion erweisen.

An der Aufführung des Kammerspielensembles von Berthold Held war alles lobenswert, was von Reinhardt stammte. Es gehört zum Wesen oder zum System seiner teils dummen, teils boshaften Verkleinerer, entweder nicht zu bemerken oder zu verschweigen, durch welche Kluft zwei Darsteller getrennt sind wie Frau Marietta Olly, die den unmöglichen ‚Gelbstern' nicht nur nicht möglicher, sondern noch auf eigne Faust unleidlich machte, und Herr Rudolf Schildkraut, der das Kunststück fertig brachte, mit den schmalzigen Tiraden des Agenten in Pulswärmern keinen Augenblick lästig zu fallen. Reinhardts größter Verdienst aber ist es, daß er nicht aufhört, immer neue junge Talente zu finden. Wie vollkommen in seiner Schmierigkeit, seiner Krummbeinigkeit, seiner Unverfrorenheit und seinem Mutterwitz war nicht der Lehrling des Herrn John Gottowt! Solch eine Sommerstazione, von der literarische Entdeckungen nicht zu verlangen sind, tut genug, wenn sie ungern schauspielerischen Bestand bereichert. Was am ersten Abend der Feriendirektion Woldemar Runge im Neuen Theater gegeben wurde, war ungewöhnlich wertlos. Aber als ‚Schöps' Herrn Ernst Behmer kennen zu lernen, war mir wenigstens eine Entschädigung für alles Ungemach. Das ist ein Schauspieler, der unbedingt in Berlin gehalten werden müßte. Ein Pfiffikus, der nicht blos die Beweglichkeit eines Clowns, sondern den Rhythmus eines Stilkünstlers besitzt, der in jeder Körperdrehung zum Schreien komisch ist und obendrein den Humor der Kleidungsstücke, einer Reisemütze, eines Ulsters, einer Pfropfenzieherhose, eines schlechtsitzenden Gehrocks, einer roten Weste, entdeckt hat. Aus Sylvane und Monézy-Eon wurde in solchen Händen Courteline. Daß Herr Runge nicht gleich diesen Dichter selbst gespielt hat, wird er nach seinem zweiten Abend sicherlich bedauert haben. Da sah man wieder einmal, daß die bessere Ware meistens auch das bessere Geschäft ist. Da hatte ‚Der Zerrissene' von Nestroy einen nicht gut anders als stürmisch zu benennenden Erfolg, von dem hier noch des gründlichen gesprochen werden soll.

München 1907 / von Harry Kahn

Wenn man von einem der Hügel im Süden Münchens, durch die, glashellgrün, die Isar sich reißt, auf die Stadt hinuntersieht, so ist der erste Eindruck, der sich aufdrängt: Breite. Nicht Größe, nicht Weiträumigkeit, noch gar Gewaltigkeit. Sondern die plane, plumpe Breite dieser ausgedehntesten Stadt Deutschlands. Bei solchem Blick über eine größere Menschensiedelung spricht man sonst gern von einem Häusermeer; hier entsteht unbedingt das Bild: ein steinerner Teich. Es wellt und bewegt sich nicht; es zerläuft, es zerquillt. Kommt man dann in die Stadt hinein, hat man ein ähnliches Gefühl: alles ist breit, die Straßen, die Bauten, die Menschen; nichts hoch, steil, schnell.

München ist eine Provinzstadt; die volkreichste und vorderste Stadt in Deutschland, die alle Merkmale und Mängel der Provinz hat. Auch im geistigen Deutschland: prima inter pares — provinciae; die erste unter den Volksstätten, die eine Kulturgemeinschaft konstituieren, nicht aber ihr die Richtung weisen.

Die geistige Hauptstadt von Deutschland ist heute Berlin; von dort wird eine neue deutsche Kultur ausgehen, oder es wird überhaupt keine geben. Weil nämlich nicht die Sehnsucht von ein paar gespaltenen Künstlerseelen — wenn sie auch die Seismographen sind und sich deshalb stets und gern für die Urheber der Seismen gehalten haben — sondern nur die synthetische Tendenz einander widerstreitender Bedürfnisse der Sehrvielen eine neue geistige Einheit heraufzuführen vermag. Und diese Bedürfnisse, als deren Grundlagen — in groben Schraffierungen gesetzt — eine seit Jahrtausenden nicht gesehene Massivität und eine überhaupt noch nicht erhörte Subtilität des Lebens erscheinen, sind bisher allein in Berlin aufgetreten und konnten nur dort eine solche Wucht annehmen, daß das vom Einzelnen bewußt gesteuerte materielle Bedürfnis zu einer von allen dunkel gefühlten geistigen Not umschlug; einmal, weil dort allein die Energiemenge lagerte, die hierzu gehört, und, zum andern, weil das dort ansässige Menschenmaterial — in der Hauptmasse: stark verslavte protestantische Nordgermanen und gerade ghettobefreite Juden — das günstigste war, um die beiden Bewegungen auf ihren Gipfel zu treiben. So ist Berlin, Berlin allein, ein wütendes Uebereinander, ein wildes Durcheinander, ein Chaos geworden; aber noch ausdrücklich zu sagen, daß nur dem der tanzende Stern einer neuen Kultur entsteigen kann, dünkt mich eine Trivialität.

München dagegen fehlen alle Bedingungen, und daher alle Bedürfnisse, die einen wirklich fruchtbringenden Zwiespalt veranlassen könnten; und Tradition, zumal eine so kurzlebige, allein vermag ganz und gar nichts. München geht nicht zurück; das Wort vom Niedergang war dumm. Es bleibt zurück! Für die beiden Monumentalkünste, Bau- und Schaukunst, ist hier noch nicht die Zeit da, und wenn sie einmal da sein wird, so wird

von Berlin her längst ein Stil sich durchgesetzt haben, dem es nur noch lokale Differenzierung zu geben gilt. Der Rhythmus des münchner Warenbetriebs ist nicht derartig, daß er eine Form wie etwa das Wertheimsche Haus nötig hätte. Deshalb ist die münchner Großarchitektur entweder Ueberproportionierung oder Verdoppelung und Verdreifachung der (sehr guten) Vulgärarchitektur; und der Lebensrhythmus der residenzbayerischen Bildungskreise findet noch immer seine Beruhigung bei Wagner und Papa Schmid. Deshalb ist das letzte große Wort und der einzige wahrhafte Wert des Theaters dort immer noch: die breitgebärdige Allegorienromantik des ‚Rings‘, für die an den Billetkassen Vatermord zu begehen als höchst ehrenvoll gilt.

Für wirkliche Bedürfnisse sind immer die Mittel zu beschaffen. In München geht es nur für Wagner, immer wieder für Wagner; und zwar Mittel, die ermöglichen, verwöhnteste Stimmbandparvenus von Amerika wieder heimzulocken. Für eine neue Werte schaffende Schauspielkunst gibt es in München keine ‚Meinung‘ und daher auch keine Mittel. Wenn daher, aus den oben in Kürze erörterten Gesichtspunkten, überhaupt die ganze Konstruktion eines Antagonismus zwischen dem letzten Endes uninteressanten, unmodernen Provinzgebreite München, das die Probleme der Zeit fast nur vom Hörensagen kennt, und dem gewaltigen Stadtwesen Berlin, das fortwährend von den Schauern und Krämpfen schmerzhaftester Wandlungen geschüttelt wird, für den Einsichtigen nur mit gutem Humor zu behandeln ist, so muß man es als eine Art bornierter Unverschämtheit bezeichnen, wenn immer wieder von Lokalpatrioten und Interessenten die münchner Mimerei mit der in Berlin an einigen Stätten geübten Darstellungskunst in einem Atem genannt, ja dagegen ausgespielt wird.

Nach all dem läßt sich etwa vorstellen, wie es in den letzten Jahren auf den münchner Bühnen aussah. In der Oper: grandiose Wagnervorstellungen; pflichtschuldige Reverenz vor der jüngern Produktion mit besonderer Berücksichtigung natürlich der lokalen; in den Schauspielhäusern: eine als Rivalität maskierte sklavische Abhängigkeit von Berlin im Repertoire und eine deshalb um so weniger erträgliche provinzielle Unzulänglichkeit der Aufführungen.

Und dieser Geist, dieses „Mir san halt a no do“-Getrumpfe hat in diesem Spieljahr einige Blüten getrieben, wie ich sie als Beweise für das bei Gelegenheit des Marberg-Rummels Gesagten nicht zu erhoffen gewagt hätte. Dahin gehört vor allem der von Direktor Stollberg servierte Reinhardt-Kaviar fürs Provinzvolk, die geradezu grotesken Klassikervorstellungen ‚Iphigenie‘ und ‚Was ihr wollt‘, von denen ich den für diese Abende speziell beschafften schwarzen Vorhang nicht wegziehen will. Dahin gehört noch eine andre ohne innere Berechtigung und daher ohne eigentlichen Erfolg geleistete Nachahmung einer Sonderrichtung des hauptstädtischen Spielplans der letzten Jahre, auf die, weil sie die ganze Unvergleichbarkeit der beiden Städte scharf beleuchtet, etwas näher eingegangen sei.

Die eine der genannten Grundmächte des modernen Lebens, die ge-

steigerte Subtilität, hat bei den Tieferen die Erkenntnis einer grenzenlosen Getriebenheit im Gefolge gehabt, die mit der anderseits ins Riesige gewachsenen willensmäßigen Erfassungskraft der Dinge zu verschmelzen, die Aufgabe einer neuen Religion sein wird. Zunächst aber hat nun bekanntlich diese ins Gemüt gesprungene Erkenntnis im halbromanischen Süden einen neuen — den wiener — Elegismus, der sich weinend oder unter Tränen lächelnd, im germanischen Norden einen neuen Skeptizismus gezeitigt, der sich lachend erlösen wollte, je nach dem Temperament der Nationen und ihrer Anlage zur Mystik: wie ein vergifteter Clown angstvoll-grell grinsend der Deutsche Frank Wedekind; graziös-überlegentuerisch höhnend der anglisierte Ire Bernard Shaw; gassenbubenhaft-oberflächlich wiehernd der Däne Gustav Wied. Diese drei drangen denn auch bald siegreich in Berlin durch, wo die von ihnen, ohne eigentlichen Zwang gerade in dramatische Bilder gegossene Weltanschauung von der Doppelbodigkeit, der Rutschbahnhaftigkeit des Lebens in den unsichern Uebergangsseelen des Millionengewimmels bereite Aufnahme finden mußte. Ganz anders in München, wo Wedekind, als er dort zuerst als Dramatiker auftrat, von den damals natürlich allein mitgehenden Intellektuellen dem großen Publikum nicht aufgezwungen werden konnte, und wo er heute, wie Shaw — der seichtere Wied wirkt durch allerhand liberalisierende und ähnliche Nebensächlichkeiten — im besten Fall als ein seltsames Tier beguckt wird, das man nicht zuwider finden darf, weil die Sage geht, es sei sehr wert- und bedeutungsvoll.

Mit Stücken dieser drei versuchten nun die beiden großen münchener Bühnen in wilder Hatz sich den Rang abzulaufen; so daß einmal innerhalb zehn Tagen eine Premiere von Shaw und eine von Wied im Hoftheater, sowie eine Uraufführung von Wedekind im Schauspielhaus stattfand. Im Schauspielhaus nämlich, das aus der Rivalität mit Berlin sein Geschäft macht, um sich von seinen französischen Zotenschwänken literarisch zu baden, müssen es bei solchen Gelegenheiten immer Uraufführungen, am liebsten sogar von Erstlingswerken sein; deshalb sind dort Shaws fade ‚Heuchler‘ und Wedekinds uninteressante ‚Junge Welt‘, die wie um einen einzigen, allerdings köstlichen Einfall herumgeschrieben scheint, ausgegraben worden. Für den münchner Bedarf an Skeptizismus aber wäre die erste Saisonvorstellung des Neuen Vereins — ‚Frau Warrens Gewerbe‘ — die von einem überwiegend aus Intellektuellen bestehenden Publikum beklatscht wurde, reichlich genug gewesen.

Weit bessere Kenntnis des heimischen Geschmacks allerdings bewies dann die Aufführung von Stücken, deren Verfasser in Berlin keine Bühne finden, weil dann diese Bühnen nicht genügend Hörer mehr für die geblähten Plattheiten fänden: Max Halbe, Hans Müller, Hermann Sudermann, Ludwig Ganghofer und ähnliche. Und ob künstlerische Rücksichten Friedrich-Freksas ‚Barock‘ auch nur einen Fuß breit des Weges ins Hoftheater geebnet haben, erscheint mir darnach, wie Scholzens ‚Meroë‘ eben dahin gekommen ist, zum mindesten sehr zweifelhaft; die eine Schwalbe

bringt auch wahrhaftig etwas gar zu wenig sommerliche Farbe in das graue Bild.

Und ähnlich wie das Was, das die ‚Kunstmetropole' Deutschlands auf ihre Bühnen stellte, bietet auch das Wie dieselbe Mischung aus Abhängigkeit von Berlin und Provinzmittelmäßigkeit. Die Zeit zu bestimmen, die die sehr wenigen den Durchschnitt überragenden Kräfte in München bleiben dürfen, das steht nur bei der Gnade der berliner, allenfalls noch der wiener Direktoren. Lina Lossen, eine noch nicht ganz entblühte Darstellerin verkrüppelter Frauenseelen; Heinz Monnard, ein in besten Momenten an Kayßler gemahnender intelligenter Spezialist für Lövborg-Naturen, der aber der Fähigkeit intuitiver Gestaltungssynthese zu sehr ermangelt, um Bassermann auch nur halbwegs ersetzen zu können; Albert Heine, der in München Regisseur und außerdem noch alle möglichen Haupt- und Nebenrollen spielte, der wohl selbst blos eines überlegenen Leiters bedürfte, um mit seiner starken, aber manirierten und oft viel zu zackigen Charakteriesirungskunst ein grandioser Episodenspieler zu werden: diese drei sind so verloren; und der Regisseur Runge, der wohl gedacht hat, an einem münchner Nationaltheater mindestens soviel ausrichten zu können und mindestens soviel Dank zu finden, wie an einem berliner Volkstheater, kehrt nach allerhand, immerhin auch mit durch seine Schuld, wirkungslos gebliebenen Ibsen- und Hebbel-Einstudierungen gern dem deutschen Süden den Rücken. Dafür ist ein in Frankfurt bereits höchlichst überschätztes Fräulein Rottmann gekommen, die furchtbar ungleiche, oft peinlich lückenhafte Frau Bardou-Müller geblieben, hat Herr Dr. Eugen Kilian mit der Inszenierung eines diffusen Einakterragouts seine Antrittsvisite gemacht, nach der man ihn lieber noch für ein unbeschriebenes Blatt halten möchte, und soll der bei Reinhardt verärgerte Albert Steinrück wahrscheinlich so lang Monnard und Heine (vielleicht auch noch Häußer?) zusammen ersetzen, bis man seine kluge, sichere Kunst in Berlin wieder braucht.

Karl Häußer starb gleich zu Beginn der Saison. Er wirkt jetzt wie ein Symbol: Häußer, der einen Falstaff auf Bauch und Beine stellte, wie er zwingender nicht leicht gedacht werden kann, und der vollauf würdig gewesen wäre, mit seinem alten Ekdal den vierten Mann zu dem unvergeßbaren Brahmschen Wildententrio abzugeben, ist der letzte Schauspieler von ehrlicher Bedeutung gewesen, der wirklich zu München gehörte, weil zu der letzten großen Theaterepoche dieser Stadt. Der letzten, denn dieser Winter hat doch wohl endlich das Schicksal Münchens in dieser Hinsicht (zunächst) besiegelt: eine führende Bedeutung als Theaterstadt kommt ihm nicht mehr zu. Es ist Provinz.

Das war der Winter; ein ‚Winter des Mißvergnügens' für diejenigen, die, vom alten Ruf und dem neuen Rivalitätsgetue verführt, in München Offenbarungen auf der Schaubühne suchten, des Mißvergnügens wahrscheinlich auch für die, die immer noch glauben, mit lokalpatriotischen Phrasen die Entwicklung aufhalten zu können.

Von dem ‚glorreichen Sommer' soll das nächste Mal die Rede sein.

Pariser Grotesken und Satiren / von Alfons Fedor Cohn

Varnhagen erzählt von dem Grafen Schlabrendorf, der unter der Terreur in der Conciergerie saß, daß er vor dem Gang zur Guillotine nur bewahrt wurde, weil er sich weigerte, in Pantoffeln zu gehen; an dem Tage hatte man ihm seine Schuhe nicht gebracht und mußte seinen Anspruch auf standesgemäße Fußbekleidung doch respektieren. Am nächsten Tage verlangte kein Mensch mehr seinen Kopf. Nach der Errichtung der Republik, in deren strahlendster Jugendzeit das geschah, war ein andrer großer Schritt auf dem Wege der Volksbefreiung die neuerlich vollzogene Abtrennung der Kirche vom Staate. Sie wäre es, wenn sie durchgeführt wäre; das Gesetz besteht, aber ihm zum Trotz dürfen heute noch Legionen von Schwarzröcken die Schuljugend gängeln. Konsequenz scheint nicht die Sache dieses Landes. Reißt man ein Unkraut aus seinem Boden, so ist der weithin sichtbare Schwung, mit dem es geschieht, wichtiger als die Sorgfalt und Vollständigkeit der Extraktion. Radikalismus besteht hier wesentlich in der Geste, nicht in der Konzeption der Idee. Wenn der vorauseilende Gedanke so wenig Zielsicherheit hat, fehlt sie der stets nachhinkenden Tat vollends. Immer wieder: wo vorwiegend an die Sinne appelliert wird, in den optischen Künsten, verschlägt das nichts. Zerr- und Spottbilder mit Stift und Farbe haben ihre unvergleichlichen Meister. In der Literatur, wo der Intellekt ein entscheidendes Wort mitsprechen will, gebiert sich solchermaßen nur Stückwerk.

Das Theater Grand-Guignol, der große Wurstel, will in dem ausgedehnten Wachsfigurenkabinett, mit dessen ewig starren Angesichtern uns die pariser Bühne anblickt, die Extranummer sein. Mehr Schreckenskammer jedoch als Lachkabinett. In manchem erinnert es an die ersten Zeiten von ‚Schall und Rauch'. Ein kleiner Raum, für kaum mehr als zweihundert Zuschauer, bis auf die Decke mit dunklem Holz getäfelt und gotischem Schnitzwerk geziert, stimmt er wie ein Klostersaal auf ein mittelalterlich geistliches Spiel. Wenn nicht in der Plafond Pierrots und Kolombinens Konterfeie eingelassen wären, callotisch derb und leichtfertig montmarterisch. Die Levers de rideau, bei denen anderswo noch der ganze Saal leer ist, diese Vorgerichte serviert der Grand Guignol bis zu einem halben Dutzend als ganzes Menu, aber dafür papriziert er die einzelnen Platten so, daß einem es schwindelt und sein Eingeweide brennt. Die schönste Genugtuung ist es ihm, wenn jedesmal ein paar zuschauende Weibsen in Ohnmacht versinken. Der halbe Edgar Poe wird zu szenischem Ragout verarbeitet: ‚Das verräterische Herz', ‚Das System des Doktors Teer und des Professors Feder', ‚Die Maske des roten Todes'. Sein ‚Faß von Amontillado' wurde zu einer nervenhämmernden Batterie umgebaut: ‚Die

Angst'. Im Atelier eines Bildhauers hypnotisiert ein Arzt das Modell, jagt dem Mädchen zur größern Glaubhaftigkeit eine lange Nadel durch den bloßen Arm, die Schlafende sieht ein altes Verbrechen, weist auf einen großen Gipsblock, man splittert ihn ab und findet, schopfstruppig, schädelstarrend eingeschlossen, eine Leiche. Oder die Annehmlichkeiten und Gefahren des Unterseeboots werden szenisch demonstriert, die revoltierende Besatzung fällt über den morphinistischen Offizier her, und alle müssen den Erstickungstod sterben. Plattesten Kriminalreiz bieten ‚Die Perlen'. Ein Gentleman-Bandit beraubt ein zerstreuungsbedürftiges Eheweib beim angeblichen Liebesstelldichein ihres Perlenkolliers. Er erdrosselt sie und, was ihm zuvor an ihrem liebewogenden Busen nicht in die Augen stach, wird ihm jetzt furchtbar klar: die Perlen sind nicht echt. (Was bei dem Taxwert der übrigen Ausstattung von vornherein anzunehmen war.) Das schönste Stück dieser Gattung, der siegreichen Wirkung nach zu schließen, scheint ‚Die Nächte des Hampton-Klubs' zu sein. In diesem Klub, dessen Aufnahmebedingung die Bereitschaft zum Selbstmord ist, wird jeden Abend eine Partie Karten gespielt. Der, welcher ein bestimmtes Blatt aufnimmt, muß sich binnen vierundzwanzig Stunden entleiben. Ein Journalist hat sich aus Neugierde eingeschlichen und wird vom Los getroffen; er versucht zu scherzen, wird auf den Ernst der Lage hingewiesen und muß schließlich, im dunklen, verschlossenen Zimmer allein gelassen, in ratloser irrer Angst sich selbst den Kopf mit dem eigenen Revolver zerschmettern. Wenn man dieser Bühnenfassung der Stevensonschen Novelle einen Sinn und ein Ziel gegeben hätte, wäre sie von einer amüsanten Bedeutung gerade im Grand-Guignol-Stil gewesen. So steht sie als ein Dokument jener handfesten, pfundigen Dummheit da, von der das pariser Theater lebt, und die nur noch in der Gewissenlosigkeit, mit der die Texte heruntergeschludert werden, eine ebenbürtige Nebenbuhlerin hat. Eine Intelligenz hätte einen karikierten Maeterlinck im Frack daraus gemacht, eine tödliche Travestie auf die Tragödie überhaupt, auf die Schuld, die Selbstverstrickung, die Symbolik der ringsverrammten Ausgänge und hätte sich nicht scheuen dürfen, in der Monologszene des Verurteilten dessen Hirngespinste als greifbare Bühnenfiguren in den dunklen Raum hinauszuprojizieren. Er hätte einer Regie Anlaß geben müssen, eine Zustandsschilderung der gefrorenen Gymnastik des Klublebens gegen die Radauschauerlichkeit der auffliegenden Explosionen zu kontrastieren. Aber wie hätte das eine Regie vermocht mit Dekorationen, wie sie ein Kneipensaal zu Familienfestlichkeiten verleiht, mit Darstellern, die höchstens vierten Ranges sind.

Capus, den man noch in der Comédie vermutete, tauchte wie der Swinegel im Märchen bei der Réjane schon wieder auf; genau besehen, wars seine bessere Hälfte, Pierre Veber, der den pariser Roman ‚Wer verliert, gewinnt' für die Bühne hergerichtet hatte. Das Thema von der feilen Frau und dem ausgehaltenen Mann, wie man nüchtern den Kern der Sache nennen muß, wäre als unmögliche Schmutzerei unter entrüsteten Protestrufen abgelehnt worden, wenn man es nicht sozial in eine bourgeoise

Sphäre gehoben und menschlich so mit blumigem Leichtsinn überdeckt hätte, daß aus der Intrige ein Idyll wurde. Der Gewinner, der das verliert, wofür die Frau etwas, sogar alles ihm zurückgewinnt, Farjolle, ist ein Publizist jenes Schlages, dem eigentlich alle pariser Journalisten angehören, die Politiker wie die Kunstkritiker. Sie sind nicht Literaten, die der Verleger bezahlt, sondern Annoncenagenten, die im Solde irgendwelcher Reklamebedürftigen stehen. (Der verehrte Kollege Sarcey schrieb die spannendsten Novellen für Versicherungsgesellschaften.) Farjolle ist im Begriff, seinen Weg zu machen. Nach verunglücktem Studium, nach fruchtlosem Hin und Her in den Niederungen der Publizistik, heiratet er seine Emma, eine kleine Ladenbesitzerin, die ihm die Schulden bezahlt und fürs erste weiterhelfen wird. Verugna, ‚der König von Paris', allmächtiger Zeitungsleiter und Finanzier, nimmt ihn wohlwollend unter seine Fittiche, leitet seine kleinen Börsengeschäfte und hilft ihm ein Finanzblättchen gründen. Bald wird sich dem Pärchen sein Traum erfüllen, einsam und fern von der Sündenstadt in einem Landhäuschen ruhe- und friedvoll seine Tage dahinzuleben. Eine mißglückte Börsenspekulation, eine daraus folgende Insolvenz, die sich bis auf anvertraute Depots erstreckt, wirft alles zusammen. Farjolle, der bei allem ein guter Kerl sein soll, wird freundlichst vom Untersuchungsrichter eingeladen; er wird brummen müssen, wenn die Unterschlagung nicht gedeckt ist. Der große Verugna erscheint wieder als Helfer aus der Not, doch diesmal mit einer begreiflichen Gegenforderung an Emma, deren Qualitäten er allgemach schätzen gelernt. Sie ist zwar sonst nicht so einseitig, aber diesmal zögert sie doch, bis sie begreifen muß, daß sie den (wahrhaft) geliebten Mann aus seiner prekären Lage nur durch ihre horizontale befreien kann. Verugna war nobel. Nicht nur die Depots sind wieder da, sondern sogar die lang erträumten zweihunderttausend Franks für das ersehnte Landgütchen. Farjolle mault noch etwas, wie er es schon einmal über einen Seitensprung Emmas während ihrer kurzen Ehe getan hat, doch die Zweihunderttausend und die damit bewiesene treue Liebe seiner Emma helfen dem wirklichkeitsverständigen Mann über alles hinweg. Hier war Gelegenheit, einmal in erbarmungslosester Nacktheit die wahre Göttin dieser Stadt zu zeigen, wenn ihre Bewohner nur mehr als kitzelnde Entblößungen sehen wollten: den alles überspülenden Strom des ‚Geldauspressungssystems', in Hans Jägers Anarchiebibel-Stil zu reden, mit seinen beiden Quellkloaken, der Börse und der Presse; dieses wahrhaft infernalische Wesen, das alles keimkräftige Leben der Vergangenheit wie der Zukunft gierig verschlingt und bis zum Tage einer unerhört großartigen Katastrophe verschlingen wird. Statt dessen machte der Bühnenfeuilletonist Veber, wie jeder seinesgleichen, die tiefe servile Verbeugung vor dem aufgequollenen Geldsack im Parkett und schickte einen scheuen Seitenblick hinauf auf die Galerie zur dürren Moral. Er sagte nicht ja und nicht nein zu diesen gefahrvollen Dingen, an die er immerhin noch etwas derber gerührt hatte, als der Capus des Romans. Was er dem Raisonnement zuwarf, glitt einem wie Wassertropfen

durch die Finger. Seine Indolenz den Tendenzen des Stoffes gegenüber ist nicht die Neutralität dessen, der Spiel und Gegenspiel zum tiefern Verständnis ihrer Menschlichkeit mit gleicher Liebe umfaßt. Wenn Emma Verugnas Handel zunächst ablehnt: im Glück hätte sie Farjolle zehnmal betrogen, aber im Unglück wollte sie ihm Treue bewahren, so klingt hier zum ersten und einzigen Mal etwas aus dem Inneren der starren Bühnenpuppe. Nur daß statt der tätigen Geste ein Aperçu das verrät. In dem Augenblick, wo der Vorhang fällt und Farjolle die prostituierte Frau mit dem Verugnaschen Scheck wieder in den Kauf nimmt, beginnt eigentlich für uns erst das Drama: was für ein Leben werden die beiden nun miteinander führen? Aber es scheint ja, daß hier alles da aufhört, wo es bei uns erst anfängt. Bedauerlich bleibt immerhin das frühe Verschwinden des Stücks, besonders bei der recht braven Darstellung. Die Réjane, seit einem Jahre eigene Herrin, hat das schönste Theater von Paris, was vielleicht nicht viel sagen will. Es bietet durch seine Raumverschwendung gegenüber dem alten Pferchbetrieb einen menschenwürdigen Aufenthalt. Die geschmackvolle Art, alles in einfachen, zweckmäßigen Formen, in lichten abgetönten Farben, mit diskretem Wandschmuck alter Theaterstiche, zu halten, geht bis auf die Bühne, wo sie materialechte, bildmäßige Dekorationen aufbaut. (Was die Comédie und die großen Boulevardtheater auch in dieser Hinsicht sündigen, kann einen Hund jammern machen.) Das Ganze atmet etwas wie eine mondäne Hausmütterlichkeit. Und die Gestalt der Réjane hat ja nun auch die unvermeidlichen Jahresringe der Fülle angesetzt. Sie verschönte und verschminkte gleichwohl nicht über Gebühr von diesen Spuren der Zeit; gerade so war sie recht die gesunde Pflanze von der Butte Montmartre, die resolute Person, die sich durchbeißt, die Idyllsüchtige, die die kleinen Umwege zu dem erträumten Ziel gar nicht so schweren Herzens geht, wie sie anfangs vermeint. Sie war überhaupt nicht im letzten Sinne Rolle und dennoch in ihrer eigenen Persönlichkeit menschlich stark und echt; sie konnte darauf vertrauen, daß ihre befreiend humorvolle Intelligenz über jedem Zuge ihres Spiels leuchtete. Wie auch über dem des Ensembles, das ihr, der einzigen Frau, mit begründeter Verve sekundierte. Besonders Signoret als Verugna, lang und krumm, mit den Gliedern schlenkernd wie ein Mannequin, brutal und launisch gnädig, kopierte in seiner ganzen bestialischen Schönheit ein bekanntes Original, einen Revolverblattgründer und Börsenhäuptling, den Protektor des Theaters, der von seinem Zuschauerplatz aus so manchesmal die ruhmvolle Reklame mit tiefster Genugtuung genossen haben mag.

Ueber das greifbar Gegenständliche des Stoffes hinaus wollen die Lieferanten nie geraten. Und wenn es nicht die ewig junge, ewig schöne Volksbelustigung hinter den herabgelassenen Alkovengardinen ist, so wird es die Politik. Sie entspricht unsrer Nationalkrankheit Philosophie. Wie denn auch der Kritiker, mehr als ihm lieb, gehalten ist, in jene wenig geist- und geschmackvolle Materie hierzulande zu pfuschen. Von den hundert Mög-

lichkeiten, gegen dieses Nationalleiden den heilsamen Spott spielen zu lassen, greift ‚Der König‘ am Théâtre des Variétés eine recht glückliche heraus. Nach der innersten Absicht der Autoren, dreier Figaro-Mannen, sollte sie eigentlich ‚Le Bourgeois Socialiste‘ heißen. War diese Modernisierung des Molière, soweit er antiquiert ist, wirklich Bedürfnis, so hätte man seine vom Zeitenwandel unberührten Vorzüge auch mitherübernehmen müssen. Und dazu gehört vor allem die restlos klare Führung der Tendenz, die schon der Titel des ‚Adelsnarren‘ gibt. Jourdain, der Tuchmacher, wollte mit Hilfe seines Geldes als ein Affe in den Adelsstand hinaufklettern; es gelang ihm nicht, weil mehr dazu gehörte, als Reichtum und Nachäfferei. Bourdier, der Schlotbaron, ist mit seinem Gelde sozialistischer Deputierter geworden, bekommt als Schwiegersohn einen Marquis, darf auf seinem Jagdschloß den fremden Monarchen bewirten und ist schließlich mit einem Ministerportefeuille beglückt, ehe er sichs versieht. Aber nicht mehr als Kapitalist, sondern als doppelter Hahnrei seiner Maitresse und seiner Frau, die beide der König beehrt, heimst Bourdier diese Ehren ein. Man muß den Weichselzopf verfilzter Motive einmal gründlich auskämmen. Zunächst schon ist die Analogie mit dem Bourgeois gentilhomme gänzlich schief. Dieser will ganz einfach in die höhere Klasse hinauf, Bourdier aber sitzt in der herrschenden Klasse und will seine unzweifelhafte Herrschaft mit Deputiertenschärpe und Ministerportefeuille dadurch aufputzen, daß er seine sozialistischen Wähler, die Arbeiter, karessiert. Weder denkt er daran, Proletarier zu werden, noch hält er den Arbeiter für den regierenden Stand. Ferner ist es nicht wesentlich typisch für einen radikalen Politiker, daß er den Sohn seines gräflichen Wahlgegners zum Schwiegersohn haben, daß er, um eines Ordens willen, einen fremden Monarchen bei sich zu Gaste sehen will, und daß er sich seine Geliebte und seine Frau von diesem abspenstig machen läßt. Das gibt wohl Anlaß zu Episoden und Situationen, die amüsieren, aber nicht zu jenem elementaren Lachen, das den Verlachten auf den Fleck tötet. Eure Minister sind gute Kerle — sagt etwa der König, mehr Eduard übrigens als Leopold, wenn man ihn nur nicht aus jenem sagenhaften Balkanlande geholt hätte, wohin seit Daudet die Romanmonarchen durchaus exilieren müssen — sobald sie es erreicht haben, Minister zu werden, glauben sie ihre Pflicht erfüllt und rühren die Hände nicht mehr. Warum wird diese Antithese nur ausgesprochen und nicht in Handlung umgesetzt? Vor der Nase haben wir ja das radikal-sozialistische Ministerium, das auf seine Vergangenheit pfeift, am ersten Mai Armeekorps gegen die Arbeiter mobilisiert und sie beim ersten Streik über den Haufen schießen läßt. Schuldenmacher und Glücksjäger, die heute aus wer weiß welchen Quellen ihre noblen Passionen befriedigen. Und die Schar der Senatoren und Deputierten mit den trüben Heimlichkeiten ihrer Karrieren und Affären. Stoff genug für Dutzende von Molières und Beaumarchais von dem Ehrgeiz der drei ‚Königs‘-Dichter. Mehr als kurze Momentbilder oder knappe Bonmots fängt das Netz ihres Witzes nicht ein. Und nur auf diesem

Niveau darf man auf eine kongeniale Darstellung rechnen, wie sie die Variétés boten. Die Cavallière allein, als Bourdiers zweite junge Frau, besitzt vielleicht das Zeug dazu, über den Vaudeville-Stil hinaus jene groteske Linie zu schaffen, vor der man mit den hausbackenen Gefühlen, Ernst und Scherz, nicht mehr auskommt. Während die meisten weiblichen Sterne als Schneiderpuppen, krüppelig durch Schnürleib und enge Stöckelschuhe, sich dummdreist über die Bretter schleppen, vermag sie ihren zierlich beweglichen, freien Körper als mimisches Ausdrucksmittel aufs wirkungsvollste zu brauchen.

Theaterbrand / von Robert Walser

Es war damals eine eigentümliche Zeit. Man muß über die Einzelheiten der damaligen sozialen Weltordnung schweigen, weil man darüber in zu großen Zorn geraten müßte. Eine unerhörte Verschwendungs- und Genußsucht, ein Luxus ohne gleichen herrschte, wo man auch hinkam. Die Persönlichkeit galt alles. Der Kühnheit und dem Ehrgeiz war alles gestattet. Der Geldsack schrieb die Gesetze vor. Trotz dem Elend, in dem die Armen lebten, gab es entsetzlich viel Menschen, derart, daß auf einzelne Menschenleben nicht das geringste Gewicht gelegt wurde. Eine Polizei gab es damals ebensowenig wie eine Kirche; der Mörder konnte ungestraft morden, der Dieb stehlen, der Ungläubige spotten, der Starke triumphieren, die Kraft beleidigen, wann und wo und wen sie wollte. Der Degen oder die Pistole in der Hand war die einzige Waffe, Ungebühr abzuwehren. Dazumal mußte sich jeder einzelne selber wehren und Recht und Billigkeit verschaffen. Etwas allerdings besaß diese schreckliche Epoche: ein glänzendes Theater. Die Schauspieler glichen edlen, gewandten Rittern von Geblüt, so vortreffliche Manieren besaßen sie und mit so viel ausgesuchter Feinheit wußten sie sich auf der Bühne zu bewegen. Auch was die Sprache betrifft, waren sie erlesene und gut erprobte Meister. Malerei und Dichtung blühten in der üppigsten Weise trotz den Gefahren des Alltags; ja man möchte sagen, daß diese edlen Blumen vielleicht gerade um der Schutzlosigkeit willen, welcher sie ausgesetzt waren, zu so unübertroffen schönen Blüten und Düften gelangten. Und erst die Baukunst. Die Städte glichen zu jenen Zeiten architektonischen Märchen. Entzückend luftig wölbten sich die schlanken Brücken über die zahlreichen tiefen Kanäle. Die hohen Fassaden der Häuser trotzten einen stolzen, schlimmen, aber schönen Geist aus. Wie gesagt. Na ja.

Eines Nachts, es wird so gegen zehn Uhr gewesen sein, brach in einem der zahlreichen Theater der Hauptstadt jenes von uns modernen Menschen gottlob weit entfernten und in die Zeiten zurückversunkenen Reiches Feuer aus. Hallo, Feuer! so tönte plötzlich ein Schreckensruf. Das Theater war dick voll von Zuschauern, gespickt und geschlagen voll bis hoch oben.

Die Galerien erst, die sogenannten Flöhböden, glichen einem wimmelnden Ameisenhaufen. Kopf an Kopf, Atem an Atem, Gesicht an Gesicht saßen dort oben die Menschen aus den untern Volksschichten. In den Logen saßen Prinzen und Prinzessinnen aus fürstlichen Häusern, prachtvolle, steinkalt scheinende Menschenfiguren. Auch Geldleute, die nirgends fehlen, wo die anmutige Vornehmheit sich zeigt, waren anwesend, mit dito Gemahlinnen mit flach abgezeichneten, weit vorragenden, Wohlleben ausstrahlenden Brüsten. Diamanten blitzten an Hälsen, Perlen an nackten Armen, und die schmiegsamen, ringgeschmückten Hände hielten einen Fächer, ein Spitzentuch oder ein Glas zwischen den Fingern. In der Mitte der Theaterdecke hing ein herrlicher Kronleuchter, blendendes Licht ausstreuend, nieder. Das Orchester spielte. Solche Menschen, die sich an den Darbietungen der Bühne satt geschaut hatten, promenierten in den Gängen hin und her, lustig und nachdenklich, geziert und schön, getragen und einfach, in jeder Tonart, in allen nur erdenklichen Schrittarten. Aber Feuer, Feuer! Kein Mensch kümmert sich jetzt um Tonarten.

Zu jenen liederlichen Zeiten gab es kaum eine Feuerwehr, aber absolut keine Brandvorsichtsmaßregeln. Zuerst schlug die Flamme, als wäre es ein ergötzliches Schauspiel gewesen, zum Bühnenraum heraus. Einige wollten schon in die Hände klatschen und bravo rufen, aber jetzt merkten sie plötzlich, sei es an der Blässe nachbarlicher Gesichter, sei es an irgend einer unhörbaren Schreckensstimme, die nicht das Ohr, sondern die Seele zu vernehmen pflegt, daß es eine ernsthafte Flamme war, die da hervorsprang, ein Tier, ein furchtbares, mit dem nicht zu spaßen war. Auch jetzt gab es aber noch etliche, die nichts von dem Tiger wußten, der da urplötzlich geboren worden und zum Herrscher des Theaterabends geworden war. Die Schauspieler, die gerade spielten, schrien laut auf und flüchteten vom Kunstfeld weg, und nun schrie auch das Publikum. Auf den Galerien erhob sich eine neue Art Untier: die Angst. Jede neue Minute schien jetzt irgend ein neues Ungeheuer gebären zu wollen. In einer der Logen, die der Adel besetzte, stand an eine goldne Säule gelehnt Ritter Josef Wirsich, einer jener Edelleute, die dem sichern Tod pflegen ruhig ins Auge zu sehen. Dieser furchtbare Mensch verzog keine Miene, keinen Zug, keine Muskel seines stahlharten Gesichtes. Er schaute gleichgültig auf ins Furchtbare, das jetzt geschah, und blieb unbeweglich.

Man muß nicht glauben, daß es zu den damaligen Zeiten eiserne Schutzvorhänge, Rolladen oder derartiges gab. Nein, jenes Geschlecht hatte für solche oder ähnliche Dinge kein Verständnis. Und nun das neue Tier, das da eben aufstund: der panische Schrecken! Jetzt, Mensch, verzweifle an den Künsten deiner Kultur. Es gab jetzt einige ganz Kopflose, Verstürmte und Verzweifelte, die sich, da sie keine Rettung mehr sahen, von der Galerie mit dem unsinnigen Kopf voran in die Tiefe des Theaterraumes stürzten, auf Leute, die dort unten stehen und warten mußten, herab, auf Frauen herab, die verzweiflungsvoll und herzenzerreißend schrien, auf Knaben, die

zum ersten Mal in ihrem Leben ins Theater gehen durften. Das Verderben nahm ebenso grauenhafte wie geradezu lächerliche Geberden an. Zwei oder drei Menschen wurden durch den Ton der grausigen Angstschreie vorzeitig getötet. Der Tod verzerrte sein Gesicht sowohl zu den komischsten wie zu den traurigsten Fratzen. Aber Josef Wirsich, der typische Mensch jener Epoche, stund auch jetzt noch, als ob er ein schicksalwendender Gott gewesen wäre, unbeweglich.

Es waren auch Kinder im Theater. Man erbebe nicht, man versetze sich ins Zeitalter und man wird nicht weinen beim Tod eines unschuldigen Kindes. Man versetze sich in beides: ins Zeitalter und in den Unglücksmoment, und man wird eine Furchtbarkeit, die jetzt beginnt, um sich zu greifen, nicht allzu entsetzlich finden. Mütter zertraten ihre eigenen lieblichen Blüten; Männer rissen Kindern ganze Büschel Haare aus, und es gab ein schönes kleines Mädchen, dem mit Füßen ins Augenlicht getreten wurde. Ein Kampf entstand, wie ihn die spätern Kulturen vielleicht nie wieder inmitten des alltäglichen Lebens erlebt haben. Frauen wurden an Säulen und Geländern erdrückt, und unterdessen fingen auch die Menschen an zu brennen, zu brennen, wie Papier brennt. Aber was fürchterlicher brannte als Frauen, das war der erstickende innerliche Jubel, der die Geretteten zu zerfressen drohte, als sie sich gruppenweise draußen in der Kälte und im winterlichen Frost befanden, wo sie sich zu dritt und zu viert, einander schlagend vor Freude, in den knirschenden Schnee warfen. Viele wurden irrsinnig.

Hunderte von Geängstigten warfen sich zu den Fenstern des ersten, zweiten und dritten Stockwerkes blindlings hinaus, auf den harten Schnee hinunter, wo sie mit zerschmetterten Gliedmaßen liegen blieben. Einige von denen, die derart hinaussprangen, hatten feurige Flügel, ihre Köpfe brannten oder ihre Hände, und sie sahen wie merkwürdige Vögel aus, die schreien aber nicht fliegen konnten. Hundert Menschen lagen im Treppenhaus auf einen rauchenden, verkohlte Aeste emporstreckenden Haufen zusammengehäuft. Durch einen von diesen Leichenhaufen arbeitete sich Wirsich hindurch, es gelang ihm, er fing an zu brennen, er verstand das Feuer zu ersticken, er schlug links und rechts mit seinen furchtbaren Kräften aus, er wollte leben, es kam ihm plötzlich der Gedanke, er müsse leben, und er kam lebendig aus dem Rachen des Todes heraus. An der frischen Luft angelangt, gab es ein Rettungswerk für ihn. Er fing mit seinen eisenstarken Armen zu Fenstern herausstürzende Menschen auf. Die Haut seines Gesichtes und seiner Hände hing ihm in schwarzen Fetzen herunter, und dieser Mensch fand den Mut, nachdem er die Brandstätte verlassen hatte, zu seiner Freundin, der Gräfin Nidau zu gehen, die gerade zu dieser Stunde eines ihrer berühmten Gastmähler gab. Er trat dort ein, man schrie auf bei seinem Anblick, und er lachte und bat, indem er seiner Herrin mit seiner verbrannten Lippe die Hand küßte, um die Erlaubnis, seinen Durst löschen und ein Glas Wein trinken zu dürfen.

Rundschau

Pariser Oper

Ein künstlerisches Erlebnis in der pariser ‚Oper' — diese Tatsache ist schon an und für sich etwas Ungeheuerliches, schier Unfaßbares, und es versteht sich von selbst, daß es nicht die einheimischen Schwächen (denn über ‚Kräfte' verfügt die Académie de musique nicht) sein können, die uns derartige Erlebnisse vermittelt haben. Eine ‚Attraktion' der ‚season' mußte erst kommen, um den Parisern zu zeigen, daß es in der dramatischen Musik auch noch einige andre Probleme gibt, als Bravourarien mit hohem C und noch höher fliegenden Balletteusenzehen! Ein revolutionärer Sturmwind schien das steife, kalte Prunkhaus an jenen Abenden zu durchtosen, da eine ausgesucht treffliche Künstlertruppe aus Moskau und Petersburg das düstre Volksdrama ‚Boris Godunow' von Modeste Mussorgsky zur Aufführung brachte. Ich halte mich absichtlich zurück. Wollte ich das innerlich aufwühlende Erlebnis der beiden Abende, an denen ich diesen Boris Godunow, diesen Usurpator, an seinen Gewissensqualen dahinsinken sah, wollte ich die starken Eindrücke dieser beiden Abende in Worte zu bannen trachten, die einigermaßen Erlebniskraft hätten, ich müßte mit Feuerzungen — schreiben können. Nicht etwa nur in dem absoluten musikalischen Wert der aus dem härtesten Felsenschroffengestein geschlagenen russischen Urmusik Mussorgskys, auch nicht in der plastisch-stilistischen Echtheit der Kulissen und Kostüme, schließlich auch nicht allein in der lapidaren Größe der Darstellung durch den Baßriesen Chaliapin und den sieghaft freudigen Tenoristen Smirnow und die menschlich wahr empfindenden Chöre — nicht in einem dieser Elemente allein liegt das Geheimnis der Zauberwirkung dieses pariser Russengastspiels, sondern in dem geradezu fabelhaften Gesamtkunstwerk, das wir da schauen und erleben durften. Niemals noch habe ich das Gliederpuppenunwesen der modernen Kulturvölker-Opernbühnen so beschämend deutlich empfunden, wie in der staunenden Betrachtung dieser russischen Menschen, die uns das Leiden ihres geknechteten Landes an dem Beispiel einer Episode aus der blutigen Zarengeschichte ihrer Heimat singend, agierend, gestikulierend anschaulich machten. Wo, wo nur waren mit einem einzigen Schlage alle Klischees von Opernhelden und Opernempfindungen, wo alle ähnlichen Spotttitel hingeraten? War das nicht tausendmal mehr denn ein als Usurpator verkleideter Bühnenheld, dieser prachtvolle Boris Godunow des Chaliapin? Während dieser geniale Sängerschauspieler uns die Gewissensnot Godunows mit geradezu Gruseln erregendem Realismus sezierte, war es uns, als klage und seufze die arme Seele des russischen Volkes über ihr eigenes tragisches Geschick. Während Chaliapin-Boris im riesenhaft ornamentierten Gemach seiner Kinder, von gräßlichen Wahnvorstellungen zerfoltert, den ermordeten Zarenknaben leibhaftig auf sich zuschreiten zu sehen glaubt, schweifte mein Auge wie gebannt über das seltsam feierliche bunte und doch fast sakral grandiose Hausgewand des Usurpators. Dann schien es, als ob

dieses Gewand, als ob jedes einzelne der seltsamen Ornamente des Gemaches ringsum mitzureden, mitzuagieren beginne, und als ob die Musik Mussorgskys gleichsam nur diskret und doch beredt das furchtbare Leiden des unglückseligen Boris untermalte. Kaum ein anderes Werk der zeitgenössischen Operngeschichte — wenn wir einmal dieses schon über vierzig Jahre alte und noch immer morgendlich neu wirkende Werk als zeitgenössisch betrachten wollen — ist derartig innerlich auf der Charakteristik einer einzigen, noch dazu männlichen und gar einer Bassistengestalt aufgebaut, wie dieser ‚Boris Godunow'. Und der Vergleich mit Shakespeares Königsdramen trifft nicht etwa nur äußerlich zu. Nein, der packende Realismus der Mussorgskyschen Dialogmusik, die unauffällige Verquickung mit volkstümlichen Elementen, die sich in dem gewaltigen Körper dieser von Russentum strotzenden Partitur förmlich einsaugen, ferner auch die geschickte Einflechtung von Episoden, die doch samt und sonders in direkter Beziehung zur Haupthandlung stehen — all dies ist Shakespearisch im Sinne scharfer Konzentration des dramatischen Gehaltes, der dramatischen Spannung. Wenn man durchaus will, kann man ja hier und da Opernhaftes entdecken. So hat sich die Fachkritik natürlich mit Wonne auf ein Liebesduett zwischen dem falschen Dimitri und seiner Geliebten Marina gestürzt und in der Melodik und im Aufbau italienische Einflüsse entdeckt, ohne auf die durchaus originelle Färbung der Harmonik auch während dieser Szene zu achten. Viel zu oberflächlich aber hat man die Verwendung des Chores in diesem Musikdrama betrachtet. Hier handelte es sich dem Librettisten keineswegs lediglich um Gelegenheiten, recht viele Chöre einzuflechten, sondern dieser Chor Mussorgskys ist die Symbolisierung und die Verkörperung der russischen Volksseele zugleich, die zwischen fanatischem Dogmatismus und revolutionärer Erhebung hin und her schwankt. Wie hier Mussorgskys Musik mit der Sehnsucht und dem Leiden des Volkes mitklagt, gleichsam begütigend mit samtdunklen, väterlich warmen Gemütslauten, wie an andern Stellen wieder das frenetische, wilde Asiatentum der entfesselten russischen Volksmasse wie Kolbenschläge aufstampft, das ist geradezu einzig und grandios. Freilich: es steckte aber auch ein geradezu dämonisches Feuer in dieser Massenregie Alexander Sanines, des Regisseurs der moskauer kaiserlichen Oper. Dieser begeisterungsdurchglühte Mann scheute nicht die undankbare Mühe, sich selbst in das Gewimmel der Choristen zu stürzen und dieser Masse Atem, Anteil, Seele einzuflößen. Die Folge seiner Kunst ist eine direkt improvisatorisch freie Bewegung der Choristen, die nicht das mindeste von Statistensteifheit zeigen, sondern fast wie der antike Chor in die Handlung eingreifen. Die Kostüme erheben sich ebenso wie die nach altbyzantinischen Originalen entworfenen Dekorationen weit, weit über das übliche Kulissenblendwerk. Jede Dekoration, jedes Kostüm ist bis ins kleinste Detail echt und wirkt nicht nur wie raffinierte Theatermalermache. Diese Männer aus dem Zarenhofe, diese Weiber aus dem Volke scheinen wie in suggestivem Zwang ihre Rollen direkt zu erleben. Die mannigfachen Porträtköpfe der alten Männer wirken wie lebende uralte Gemälde ein. Am allerfabelhaftesten aber war die Größe, zu der Kapellmeister Felix Blumenfeld das Orchester der pariser ‚Oper' erhob. Wie das mitging, wie das schön und präzis einsetzte und

nicht ermattete, bis zum Schluß — es war ein Fest!

Daß auch Carré an der Opéra comique in diesen Wochen eine russische Oper, das allzu sehr in die Breite gezogene, aufdringlich symbolische Märchen ‚Snegurotchka' von Rimsky-Korsakow aufführte, war taktisch ein großer Fehler. Denn weder der aus einem populären russischen Volksdrama von Ostrowski entlehnte Text dieses Märchens von der Schneefee, die bei den ersten Strahlen irdisch-sommerlicher Liebessonne dahinschmilzt (eine billige Symbolisierung des dem Sommer weichenden Frühlings), noch die Musik Rimsky-Korsakows wirken echt russisch eindrucksvoll. Diese Musik ist national gefärbt, ohne national erlebt zu sein: allerlei fremde Einflüsse durchkreuzen die einheitliche Wirkung der an sich teilweise anmutigen, aber viel zu kanonenstiefelhaft derb und blechern instrumentierten Musik. Die Inszenierung war in einem opernrussischen, allzu bunten und grellen Stil gehalten. Nur Frau Carré rettete durch ihre knospenhaft zarte Verkörperung der Titelrolle etwas von dem in dem Märchen latenten Duft und Zauber. Arthur Neisser

Das frankfurter Theaterjahr

Im Theaterleben der alten Kaiserstadt am Main mit ihrer alten Kultur vollzieht sich nunmehr seit Jahrzehnten der Betrieb in der ewiggleichen Weise. Man spielt elf Monate im Jahre, lebt von der Hand in den Mund und — — ist zufrieden. Man sollte es nicht für möglich halten, daß eine politisch so fortschrittlich und demokratisch gesinnte Stadt im Grunde genommen so erz-konservativ ist. „Was du ererbt von deinen Vätern hast; — erwirb es, um es zu besitzen!" So sagt sich der Frankfurter und deshalb geht er allwöchentlich einmal in die Oper oder ins Schauspielhaus, sitzt dort auf dem Platz des Vaters oder Großvaters und denkt frei nach Faust: „Mein Frankfurt lob ich mir, es ist ein Klein-Paris und bildet seine Leute!"

Was ihm geboten wird, nimmt der Frankfurter dankbar hin und verhält sich dem Neuen gegenüber sehr skeptisch. So kommt es denn, daß sich unter den beiden halbstädtischen Theatern mit ihrer respektablen Subvention ein drittes Theaterunternehmen kaum erhalten kann. Seit zwei Jahren kämpft das Residenztheater, eine Gründung von Otto Plöcker-Eckardt, der sich als Theaterdirektor so gar nicht bewährt, mit den Vorurteilen unsrer zahlungsfähigen Kreise und kann nicht dahin kommen, sich ein Stammpublikum zu erziehen. Eine weitere Theatergründung größern Stils, hinter der Herr Gustav Kadelburg stand, ja sogar ein Projekt Max Reinhardts sind schon im Vorstadium erstorben; teils aus finanziellen Gründen — Grund und Boden sind so teuer, daß Rentabilitätsmöglichkeiten nicht herauszurechnen sind — teils aus Gründen lokaler Natur, die in dem stark entwickelten Lokalsinn unsrer offiziellen Kreise zu suchen sind. Lediglich ein wanderndes Theaterunternehmen, eine Art Städtebundtheater, das in den Vororten und in gewissen Lokalen der Stadt zu erstaunlich billigen Preisen spielt, hat sich die Gunst unsrer offiziellen Kreise erringen können. Dieses Unternehmen ist nach einjährigem Bestehen als in sich gekräftigt und gefestigt anzusehen und wird, wenn nicht alle Vorzeichen trügen, in ein paar Jahren als ein Volkstheater im besten Sinne des Wortes anzusprechen sein. Das hat seinen Grund in dem stark entwickelten sozialen Sinn der Frank-

furter und in dem Umstand, daß unsre Theater, die ihre Pforten schon um sieben Uhr öffnen, und die auch an Sonntagen mit einem starken Abonnement rechnen, für den Arbeiter, den kleinen Handwerker und Handlungsgehilfen gar nicht in Frage kommen. Diese Leute, die mit den Groschen rechnen müssen, können keine Plätze erlangen, da unsre städtischen Theater schon in ihrer Platzeinteilung plutokratisch ‚zugeschnitten' sind. So fehlt eben in dem Theaterbetrieb als belebendes und befruchtendes Element die Konkurrenz, und der Schlendrian kann ruhig weitergehen. Von Jahr zu Jahr und in alle Ewigkeit.

Daß Stillstand Rückschritt bedeutet, beweist beispielsweise unsre Oper, die unter der Leitung des königlich sächsischen Direktionsrats Paul Jensen ein beschauliches Dasein führt. Obzwar auf einen respektablen Etat gestellt, bietet dieses Institut doch nur Alltägliches; seine Künstler finden, trotzdem darunter Individualitäten von namhafter Eigenart sind, nicht den Weg in die Welt; sie tragen nicht, wie in frühern Jahren, den Ruhm der frankfurter Oper in die Lande, weil eben spießbürgerliche Laune einen fatalen Kampf mit künstlerischer Scheingröße führt. Dazu kommt die Ohnmacht, Kunstwerte zu schätzen, Epigonenhaftes von Selbstschöpferischem zu unterscheiden und der Gefahr: Kunst mit Gunst zu verwechseln, zu entrinnen. Schade, daß die berufenen Männer, denen die Würde unsrer Kunstinstitute in die Hände gegeben ist, nicht schon längst dies alles empfunden haben: sie würden dann zweifelsohne darauf gesonnen haben, einen Zustand ein Ende zu bereiten, der nachgerade gefahrvoll wird. Denn — beispielsweise — was will es bedeuten, wenn eine Oper mit dreihundert Spieltagen im Laufe einer Saison mit drei Premieren und einigen wenigen Neueinstudierungen aufwartet und nur zweimal im Jahr in der Lage ist, mit dem Wagnerschen ‚Ring' zu dienen; zudem aber jedesmal genötigt ist, hierzu eine Aushilfskraft heranzuziehen, weil die neuengagierte Primadonna dem ‚Ring' aus dem Wege geht. All diese Ueberraschungen wären zu vermeiden, wenn unsre Oper zielbewußter arbeiten wollte und ihre Kräfte in gerechter Weise und gleichmäßig und wechselseitig beschäftigte.

Unser Schauspielhaus hat wiederum wacker gearbeitet, aber auch ihm waren, wie den meisten Theatern, die Erfolge versagt. Namentlich mit seinen Uraufführungen hatte Herr Claar Pech. Verdienterweise, denn auf ganz legalem Wege ist er nicht zu diesen Akquisitionen gekommen; jeder Autor, der sich zu Worte meldete, hatte mächtige Protektoren, die für ihn redeten. Es ist in der Tat tiefbedauerlich, daß derartige Günstlingswirtschaft noch herrscht. Sie schädigt namentlich in einer Epoche dramatischer Stagnation, weil sie dem Publikum die Begriffe verwirrt und es der Menge unmöglich macht, Talmi von Gold zu unterscheiden. Der erste, der sich hier eine Schlappe holte, war der berliner Kritiker Erich Schlaikjer, dessen Drama: ‚Außerhalb der Gesellschaft' einen glatten Durchfall erlebte, weil das übertriebene Pathos und die falschen Ehrbegriffe, mit denen operiert wird, abstoßend wirkten. Dann fiel ein Drama der hamburger Schriftstellerin Johanna Wolff (Die Meisterin) durch, und schließlich konnte die Renaissance-Komödie des frankfurter Epigrammatikers Moritz Goldschmidt: ‚Die Großen und die Kleinen' nur einen durch den Lokalpatriotismus gerechtfertigten Achtungserfolg erzielen. Von

zwei Schwänken, die Mitglieder unsers Ensembles auf dem Gewissen haben, ist ebensowenig zu reden, wie von den andern Stücken, die man uns dargeboten hat, denn man speiste uns aus der Futterkrippe, die man in Berlin nur zu gut kennt. Der Franzose Bernstein versorgte uns durch seinen ‚Dieb‘ und sein ‚Baccarat‘ mit der erforderlichen Sensation, und die malträtierte ‚Anna Karenina‘ schluchzte ihre Sentimentalitäten ebenso hinreißend schön wie Sudermanns Weibchen in dem Einakter-Zyklus: ‚Rosen‘. Daß Fuldas ‚Dummkopf‘ in seiner Vaterstadt nur ein Respektsdasein fristen konnte, spricht für die Tendenz und die Lebensmöglichkeit dieses unmöglichen Theaterstücks. Eßmanns ‚Vater und Sohn‘, Blumenthal-Kadelburgs: ‚Letzter Funke‘ (nomen et omen) stellten sich ebenso ‚zwischen Ja und Nein‘ wie des blutigen Oscars gleichnamiges Lustspiel, das sozusagen die Saison beschlossen hat. Wieds Satire ‚2 × 2 = 5‘ erhält sich fortgesetzt auf dem Repertoire, das im übrigen durch eine von Emil Claar besorgte vortreffliche Inszenierung der Hebbelschen ‚Nibelungen‘ bereichert wurde. Erwähnenswert ist noch die Durchführung eines Lessing-Zyklus, der uns einen ganz vortrefflichen Nathan von Mathieu Pfeil brachte. Als künstlerische Potenz wurde dem Personal Grete Ilm zugeführt, die vom nürnberger Intimen Theater kam und deren darstellerische Kraft sich an Ibsens ‚Nora‘, an Wildes ‚Salome‘ und an Bernsteins problematischen Frauencharakteren mit sicherm Takt und Erfolg erprobte. Von unserm Oberregisseur Dr. Carl Heine ist Neues nicht zu sagen. Mit einem auffallend praktischen Spürsinn hat dieser Mann herausgefunden, daß dem Frankfurter das nützt und frommt, was von alters her gangbar ist. Und so wurstelt er weiter; Montag wie Dienstag und Donnerstag wie Freitag. Und doch könnte unser Schauspielhaus eine führende Rolle spielen; es zahlt im Durchschnitt bessere Gagen als die Reichshauptstadt und kann sich, wenn es will, den Luxus einer individualistischen Regung gestatten. Auch wenn die Herren Aufsichtsräte der geschäftsführenden Theater-Aktiengesellschaft jammern, daß die Regie immer höhere Ansprüche an die Kasse stellt.

Ich wäre ungerecht, würde ich meine Jahresübersicht schließen ohne ein paar lobende Worte für den Direktor des Residenztheaters Max Gabriel, der vom Rembrandttheater in Amsterdam kam und das Repertoire des berliner Residenztheaters pflegte, aber durch moderne Inszenierung und ein mustergültiges Zusammenspiel interessierte. Kurz vor Toresschluß ließ er sogar einen jungen frankfurter Autor, Wenzel Goldbaum, mit einem ernsten dreiaktigen Schauspiel (‚Die Wahl‘) zu Worte kommen. In diesem Stücke steckt ein guter Kern, denn es offenbart ein starkes Talent, das nicht ohne Erfolg an Sardou gelernt hat und von dem später sicher noch die Rede sein wird.

Julius Wertheimer

Mannheim

Der verflossene mannheimer Theaterwinter erhielt seine Physiognomie, seinen künstlerischen Eigenwert fast ausschließlich von den Inszenierungsversuchen des Intendanten Carl Hagemann. ‚Hamlet‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Torquato Tasso‘ erschienen auf der zwar etwas voreilig, aber der bisherigen Kulissen- und Soffittenbühne gegenüber mit Recht so genannten ‚Idealbühne‘. Ihre Merkmale wurden gelegentlich der Hamlet-Aufführung hier besprochen. Sie traten übrigens in etwas veränderter

Form am deutlichsten und vorteilhaftesten in die Erscheinung bei der Tasso-Inszenierung. Der Edelreife dieser Tragödie, die in der Provinz immer wieder zum Repertoirestück ganz gewöhnlichen Kalibers herabgewürdigt wird, war endlich einmal ein wahrhaft festlicher Rahmen geschaffen. Der antiken Ruhe in der Dichtung entsprach eine selten erreichte Ruhe der Farben und Formen in der Szene. Für diese Tat — denn es war eine — muß man Carl Hagemann von Herzen dankbar sein. Auf diese Dankbarkeit wird er in Zukunft noch größern Anspruch haben, wenn er sich noch etwas mehr vom szenischen Kunstgewerblertum fernhält . . . Und auf diese Dankbarkeit wird er in Zukunft keinen Anspruch mehr haben, wenn er das schauspielerische Niveau seiner Klassikervorstellungen nicht ganz beträchtlich zu heben vermag. Das ist ihm leider in dieser Saison noch gar nicht gelungen.

Köstlicherweise wurde ihm nicht dieser Mangel, sondern der Vorzug seiner Neuinszenierungen, die Emanzipation von der Kulissenbühne, in Mannheim schwer verdacht. Mit Zeitungsartikeln von unheimlicher Länge und Leere wurde gegen den verwegenen Neuerer vorgegangen. In den Frühlingstagen des Jahres 1908 ward der Kampf um die heiligsten Güter der Inszenierungskunst des vorigen Jahrhunderts ausgekämpft. Wenn ich nicht irre, haben sich die Mannheimer in ihrer Mehrzahl dafür entschieden, daß man im zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr unbedingt nach den ungeschriebenen Gesetzen des neunzehnten zu leben brauche. Die Stadtverwaltung, das Stadtparlament, der Theaterausschuß und der einsichtige Teil der Kritik haben von Anfang an dem zwanzigsten Jahrhundert die gebührende Ehrfurcht erwiesen. So behielt denn Hagemann Recht. Auch sonst konnte er einige Lorbeerblätter pflücken: er richtete mit außerordentlichem Erfolg monatliche Dichter- und Tonsetzer-Matineen ein. Desgleichen fand seine Neueinstudierung der ‚Fledermaus' am Anfang und der ‚Carmen' am Ende des Winters laute Anerkennung, diese sehr mit Recht, jene sehr mit Unrecht.

Ueberhaupt war das künstlerische Leben der Oper — trotz einem Heldentenor von grotesker Unzulänglichkeit — ein viel reicheres, vielgestaltigeres als des Schauspiels. Dessen Repertoire ging immer noch allzu unbekümmert an den Modernen vorbei und gab sich viel zu intim mit der Familie Blumenthal ab. Deshalb blieben wiederum viele Wünsche unerfüllt. Merkwürdigerweise verschwand Wedekinds ‚Erdgeist', Wildes ‚Salome' und einiges andre auf dem Wege von der Ankündigung zur Aufführung. Warum, weiß der Chronist trotz diversen Vermutungen nicht zu melden. Er gesteht aber gerne zu, daß ihm dieses rätselhafte Verschwinden viel angenehmer war als das Auftauchen einiger Ibsendramen in durchaus ungenügender Garnitur. (‚Rosmersholm', zum Beispiel, erlebte trotz guten Einzelleistungen eine unglaublich stimmungslose Wiedergabe, die dem Schauspielregisseur Reiter zu ‚danken' ist.)

Dem Schauspielpersonal fügten sich in dieser Saison einige ausgewachsene Talentlosigkeiten und einige unausgewachsene Talente ein. Von diesen nenne ich zwei: Alice Altman-Hall, eine in ihrer holden Selbstverständlichkeit entzückende Naive, und Traute Carlsen, ein kapriziös-echtes Persönchen mit unverkümmerter Bohemienne-Lust an ausgelassener Karikatur. Beide empfehle ich der ganz besondern Fürsorge der Schauspielregie. Hier gilt es einen reichen Schatz ans Licht zu ziehen! Hermann Sinsheimer

Vom hannoverschen Hoftheater

Ueber der Leiche des so jäh aus dem Leben geschiedenen Hoftheaterintendanten Bruno von Lepel-Gnitz hat sich die Erde geschlossen. Als ihm der Tod kaum die Augen zugedrückt hatte, wußte man uns schon von Berlin aus zu melden: „Paßt auf! jetzt ist es mit der Selbstherrlichkeit eures Hoftheaters zu Ende! die um Hülsen haben längst die Einverleibung Hannovers in den Theaterkonzern der berliner Generalintendanz beschlossen! man wird euch einen der Hülsenschen Lehrlinge hierhersetzen!" Ja, ein Superkluger wußte sogar schon den Namen des Delegaten zu nennen.

Von alledem haben wir keine Notiz genommen. Es widerstrebte uns, das Fell des Bären zu verhandeln, solange der Leib des Gefallenen noch warm war. Aber man lebt schnell, und das Leben ist unbarmherzig. Das Werdende und Künftige muß und darf uns mehr am Herzen liegen, als selbst schuldige Pietät. Die Frage der Neubesetzung des erledigten Intendantenthrones wird brennend. Wir wissen natürlich nicht, ob man in Berlin wirklich die Absicht hat, sich leichtherzig über die bisher üblich gewesene Form hinwegzusetzen und unser Hoftheater in eine berlinische Dependence umzuwandeln. Die ernste Pflicht aber fühlen wir, gegen diesen Modus energisch Stellung zu nehmen, ehe verantwortliche Instanzen ihn durch unverantwortliche Maßnahmen in die beklagenswerte Tatsache umzusetzen vermögen. Sagen wirs unumwunden: es wäre ein Schwabenstreich par excellence, wenn man die Unabhängigkeit der Hofbühne, an die sich für alle Hannoveraner eine so stolze Tradition knüpft, antasten wollte — politisch und künstlerisch ein Mißgriff, der sich schwer rächen müßte.

Man sage nicht: das Hoftheater ist unter der selbständigen Verwaltung von seiner ehemaligen Höhe so tief herabgestürzt, daß nur noch eine Besserung, keineswegs eine Verschlechterung der Verhältnisse erwartet werden kann. Das ist nicht stichhaltig. Solange die Selbständigkeit besteht, haben wir immer noch die Hoffnung, daß ein Zufall uns eines Tages einen Intendanten zuführen wird, der, eine starke künstlerische Individualität, neues Leben aus den Ruinen zwingt, einen tatenfrohen und ehrgeizigen Mann von feinem Geschmack, dem es gelingt, unsern arg verfahrenen Thespiskarren wieder auf die Höhe hinaufzudrücken, die in der Zeit der hannoverschen Könige sein vielbeneideter Standplatz war. Eine Knebelung unter die berlinische Oberaufsicht muß auch die letzte auf solchen Umschwung gerichtete Hoffnung zunichte machen. Die aller echten Größe, aller wahren Schönheit abholde Art, mit der die preußischen Hoftheater in den beiden letzten Dezennien von einem Stabe von Kunstbeamten herunterregiert worden sind, der fossile Geschmack, der dort das Repertoire macht: sie lassen keinen Zweifel, daß wir im Augenblick der Unterstellung unter die Gewalt des Herrn von Hülsen und seiner Leute am Architrav unsers Theatergebäudes den Spruch Dantes anbringen können: Lasciate . . . Ja, wenn ein Iffland noch in Berlin säße, wenn ein schöpferischer Geist die Geschicke der preußischen Hofbühne lenkte, wenn das warme Blut lebendigen Kunstschaffens durch diesen Riesenorganismus strömte, statt der gezuckerten Mandelmilch offizieller Approbation: dann könnte man an den maßgebenden Stellen vielleicht dem Gedanken das Wort reden, daß

das hannoversche Hoftheater von diesem Glanze profitieren und dadurch zu einem werbenden Faktor auch im politischen Leben werden solle. So aber —?! — Auf diesem Wege versuche man dieses Experiment beileibe nicht.

Um jedoch das lebensfähige Moment herauszugreifen, die Ausnützung zur politischen Propaganda: man halte Umschau nach einem Intendanten, der seine Befähigung, an so verantwortungsvolle Stelle zu treten, überzeugender als durch ein Offiziersportepee oder einige Fingergeläufigkeit auf dem Klavier nachweisen kann. Und wenn er selbst ein ganz gewöhnlicher Bürgerlicher wäre — einen ernsten, bewährten, selbst schaffenden Mann wähle man uns aus, der als kraftvoller Reorganisator unserm vornehmsten Kunstinstitut den belebenden Odem einblase. Dann wird man es erleben, daß die Renaissance der hannoverschen Hofbühne als ein Agens der Versöhnung sich bemerkbar machen wird bei allen, die grollend abseits stehen und zum Beweis für die Verschlechterung der Zeiten nur zu gern und nur zu berechtigt auf das Theater von einst und jetzt hinweisen.

Unbedingt: wir verlangen volle Autonomie für unser altbewährtes Hoftheater, aber bei dieser Gelegenheit gleich die Autonomie als immer dauerndes Zugeständnis, nicht als ein gnädiges Geschenk, das mit der größern oder mindern Beliebtheit des Intendanten an Sicherheit gewinnt oder verliert. Herr von Lepel-Gnitz war sehr wohl angeschrieben, und diesem an sich ganz erfreulichen, für Kunstfragen aber verteufelt nebensächlichen Umstand soll es zu danken sein, daß an dem Unabhängigkeitsverhältnis unsers Theaters nicht längst schon gerüttelt worden ist. Das muß anders werden. Das Schwert des Damokles ist ein durchaus unmoralisches Instrument und bleibt auf das steifste Rückgrat und auf die treuste Ueberzeugung nicht ohne Einfluß.

Wie man berichtet, hat die hannoversche Hofbühne unter dem Regime von Lepel sich wesentlich und für Berlin sehr angenehm dadurch hervorgetan, daß sie den alljährlichen erheblichen Schatullenzuschuß nur zum geringsten Teil zu verbrauchen pflegte. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn die künstlerischen Leistungen unter dem Erfolg dieser kaufmännischen Leistung nicht so, wie es leider der Fall war, gelitten hätten, und wenn das königliche Institut nicht durch gewisse Auswüchse der ihm aufgenötigten Sparsamkeit, besonders in Pensionsfragen, in den ziemlich übeln Geruch mangelnder Generosität gekommen wäre.

Nun aber liegt die Vermutung nahe, ja, sie kann wohl als Gewißheit angesprochen werden, daß diese unrühmlichen Begleiterscheinungen der guten (?) Finanzwirtschaft bei einer garantierten Selbständigkeit keinesfalls in dem Maße beobachtet worden wären. Die nur geduldete Selbständigkeit drängt dem jeweiligen Intendanten die Befürchtung auf, daß seine persönliche Beliebtheit am berliner Hofe allein vielleicht doch nicht dazu ausreichen möchte, ihn in seinem mit zahlreichen Annehmlichkeiten verbundenen Amt zu erhalten. Dann ist die Versuchung, die Stabilität der allerhöchsten Gunst durch budgetäre Triumphe zu fördern, natürlich außerordentlich groß, so groß, wie die Gefahr, daß Bemühungen in dieser Richtung auch dann erfolgreich bleiben, wenn das so nützlich verwaltete Institut gleichzeitig einem künstlerischen Niedergang zugetrieben wird.

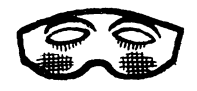
Jetzt und hier wäre der geeignete Moment, der lächerlichen höfischen Ueberlieferung, die kunstfremde, kind-

lich dilettierende Kavaliere zu Theaterintendanten macht, zu brechen, und einen genialen, in Bühne und Literatur wurzelnden Mann an die Spitze unsers Königlichen Theaters zu berufen. Ihn lasse man dann die traditionelle Subvention ruhig aufbrauchen, man drücke sogar beide Augen zu, wenn die Summen ein wenig überschritten werden. Abgesehen von dem Nutzen, den die Kunst von so gründlich veränderten Verwaltungsgrundsätzen haben würde — die angewendeten Kapitalien würden sich auch, wie schon angedeutet, in politischer Hinsicht als äußerst fruchtbringend erweisen. Das prachtvolle Haus, in dem so schlechte Komödie gespielt wird, ist den Unversöhnlichen ein immer aktives Wahrzeichen alter Königsherrlichkeit — mit bitterm Lächeln sprechen sie von dem Ruhm früherer Tage. Man beweise ihnen, daß dieser Ruhm wieder aufleben kann, daß er nicht von dem Regiment unter der Krone, sondern nur von dem hinter den Kulissen abhängig ist, und man löse das feierliche Versprechen des alten seligen Kaisers ein: Das hannoversche Hoftheater soll im Glanz seiner Tradition erhalten werden! Hans Hauptmann

Der Fremdling von Murten

In dieser dreiaktigen Tragödie von Emanuel von Bodman, die in Zürich zur Uraufführung gekommen ist, belagert Karl von Burgund Murten. Die Not der Stadt ist groß; sie scheint dem sichern Untergang entgegen zu gehen; noch eine Nacht und ihr Schicksal ist entschieden. Da löst denn der nahende Tod alle Masken von den Seelen der Menschen. Der Ratsschreiber Heinz Schöni erinnert sich der freudlosen Zeit an der Seite seiner Gattin, die ihm just begegnete, als er vor Jahren als Fremdgewordener in Murten einritt, erinnert sich, wie er gewaltsam seine Liebe zu Lisbeth, des Bürgermeisters Tochter, unterdrückt und seiner ‚Pflicht' gelebt hat. Nun vor dem sichern Untergang drängt das Wozu alles ungestüm hervor.

Im ersten und zweiten Akt gewinnt Bodman unser Interesse. Die Not der Stadt spiegelt sich scharf wieder in den Personen des Ratsschreibers und Lisbeths, und ihre endliche Vereinigung angesichts des Todes erinnert an das Schlußkapitel von Zolas ‚Rom'. Auch das Dürersche: ‚Mich friert nach der Sonne' ist fein verflochten in Heinzens Persönlichkeit, der in Bologna studiert und so Italiens freie Luft der Renaissance geatmet hat. Aber Bodman ist zu redselig. Gefühle, die nur einer Andeutung bedürfen, werden in voller Klarheit ausgesprochen. So wird die Stimmung brüsk zerstört. Der dritte Akt verdirbt dann alles, was man Gutes erhofft hatte. Hintertreppenromanstil. Die rechtmäßige Gattin. Der empörte Vater. Die verständnisvoll liebende Mutter. Gezogene Schwerter. Nichts fehlt. Zum Schluß gibt es wieder einen feierlichen Moment: wenn Lisbeth ihrem Geliebten selbst das Schwert umgürtet zum Kampf für Murtens Rettung. Worauf sofort die Stimmung wieder verdorben wird, indem der Vorhang hartnäckig bleibt und sich nicht eher senkt, als bis die Rettung Murtens durch die Züricher verkündet wird. Bodman sollte lernen, daß es im Drama nicht immer blos darauf ankommt, zu reden, sondern daß manchmal auch geschwiegen werden muß. Felix Pinkus



Aus der Praxis

Annahmen

Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Henning Berger: Sündflut, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Alois und Wilhelm Mrstik: Maryscha, Drama. Wien, Raimundtheater.

Lothar Schmidt: Nur ein Traum, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

Bernard Shaw: Der Arzt und der Tod, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

26. 6. Gebhard Schaetzler-Perasini und Richard Keßler: Manöverregen, Lustspiel. Lübeck, Stadthallentheater.

28. 6. Caldewin Treu: Die rote Brieftasche, Schwank. Cassel, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

1. 7. C. M. S. Mc. Lellan: Die Diebin, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus (Sommerdirektion George Piltz).

3. in fremden Sprachen

Frankreich

Mouézy-Eon, Auzanet und Faral: Die Liebschaften Ovids, Komödie. Paris, Oeuvre.

Italien

Giannino Antona-Traversi: Die Märtyrer der Arbeit. Rom, Teatro Argentina.

Nino Martoglio: Der Letzte der Alagona. Mailand.

Tomaso Monicelli und Roberto Forges: Das Lager. Rom, Teatro Argentina.

Ferdinando Tirinanzi: Der Sieg der Besiegten. Florenz, Truppe Calabresi-Severi.

Neue Bücher

Dramen

Hermann Burte: Drei Einakter (Der kranke König, Drama. Donna Ines, Liebestragödie. Das neue Haus, Verslustspiel). Berlin, Wiegandt & Grieben. 150 S. M. 3,— (4,—).

P. P. Chrusen: Bühnenzauber, Lustspiel. Berlin, J. Harrwitz. 49 S. M. 1,—.

Oskar Ewald: Schatten, Vier Schattenspiele. Berlin, Harmonie. 144 S.

Fritz Hartmann: Der Wunderliche von Bevern, Trauerspiel. Wolffenbüttel, Julius Zwißler. 120 S. M. 2,—.

Ella Hruschka: Ferdinand Raimund, Bilder aus einem Dichterleben. Berlin, Curt Wigand.

Max Kempner-Hochstaedt: Die Schatten leben, Drei Bilder. Berlin, Continent. 164 S. M. 2,50.

August Jean Kieser: Madonna Felicità, Ein Renaissanceakt. Bern, Gustav Grunau.

Georg Lehmpfuhl: Eine Sommernachtsphantasie, Tragikomödie. Straßburg, Josef Singer. 286 S. M. 3 50.

Georg Ley: Der Weise und der Tod, Versspiel. Berlin Curt Wigand. 54 S.

Otto Manz: Römer, Drei einaktige Dramen. Berlin, B. Behr. 107 S. M. 2,—.

Wilhelm Schöller: La belle Ferronnière, Ein Ereignis in vier Aufzügen. Wilmersdorf, A. R. Meyer. 66 S. M. 2,—.

Eduard Stucken: Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf, Tragikomödie. Berlin, Concordia. 60 S. M. 2,—.

Gräfin L. Uxkull: Cesare Borgia, Dramatisches Charakterbild. Berlin, Curt Wigand. M. 4,—.

Robert Walter-Freyr: Intermezzo, Dramatische Szenen. Hamburg, Hartung & Co. 53 S.

Goethe

A. Doebber: Lauchstädt und Weimar. Berlin, E. S. Mittler.

Eugen Segnitz: Goethe und die Oper in Weimar. Langensalza, Beyer & Söhne.

Gustav Wolff: Das Goethetheater in Lauchstädt, seine Geschichte und Wiederherstellung im Jahre 1908. Halle, Gebauer-Schwetschke.

Grabbe

Otto Nieten: Christian Dietrich Grabbe, sein Leben und seine Werke. Dortmund, Friedrich Wilhelm Ruhfus. 456 S. M. 10,—.

Maeterlinck

Ludwig Sehring: Maeterlinck als Philosoph und Dichter. Berlin, Hermann Seemanns Nachfolger. M. 1,—.

Theaterbetrieb

Herbert Hirschberg: Aus der Mappe eines Dramaturgen, Heitere und ernste Plaudereien. Berlin, Hermann Paetel. 88 S. M. 1,—.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Walther Hoof: Von Gauklern und Artisten. Velhagen und Klasings Monatshefte XXII, 11.

Ausland

H. C. Alwin: Das Ballett des weißen Zaren. Bühne und Welt X, 19.

Max Sylge: Das deutsche Theater in London. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 25.

Octave Uzanne: Französisches Theater von heute. Theatercourier 754.

Bühnentechnik

*** Wie mißt man den Verbrauch einer elektrischen Glühlampe? Theatercourier 754.

Dramatik

Alexander Elster: Einakter. Literarisches Echo X, 19.

Hans Franck: Wilhelm von Scholz. Der Deutsche VIII, 6.

Franz Herwig: Fritz Lienhards Bedeutung. Die Hilfe XIV, 26.

Goethe

Otto Francke: Goethe und sein Publikum. Bühne und Welt X, 18.

Das Theater in Lauchstädt. Bühne und Welt X, 19.

Edgar Istel: Eine neue Faustmusik von Max Schillings. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 23/24.

M. Kronenberg: Descartes und Faust. Morgen II, 27.

Ibsen

Expeditus Schmidt: Baumeister Solneß. Ueber den Wassern I, 8.

Juristisches

Edmund May: Theaterprozesse. Theatercourier 754.

München

Eduard Wahl: München als Musik- und Theaterstadt. Signale LXVI, 22.

Hans Winand: Der Faust der Münchener. Blaubuch III, 27.

Oper

Georg Richard Kruse: Otto Nicolai und die Malibran. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 9.

M.: Ueber die Mißerfolge deutscher Sänger in Amerika. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 23.

Eugen Segnitz: Lauchstädt. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 26.

Albert Tollmann: Mozarts Zauberflöte I. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XII, 9.

Operette

Edgar Pierson: Die lustige Witwe und ihr Komponist. Bühne und Welt X, 18.

Regie

Georg Witkowski: Die Regisseure des Mittelalters. Literarisches Echo X, 19.

Sänger und Schauspieler

Heinrich Glücksmann: Ludwig und Luise Martinelli. Wage XI, 26.

Ludwig Karpath: Leopold Demuth. Bühne und Welt X, 19.

Schauspielkunst

Ernst Ludwig Schellenberg: Zehn Gebote für Ibsen-Schauspieler. Masken III, 44.

Schiller

Adolf Kohut: Schiller als Humorist. Frühling I, 16/17.

Soziales

Paul Busching: Die soziale Bewegung der deutschen Orchestermusiker. Süddeutsche Monatshefte V, 6.

Edmund May: Sind Schauspieler klebepflichtig? Theatercourier 756.

Jahresberichte

Lustspielhaus

Die erste Hälfte der vierten Spielzeit unter der Direktion Dr. Martin Zickel wurde noch von Kadelburg-Skowronneks ‚Husarenfieber‘, dem

Schlager der vergangenen Saison, beherrscht. In der ersten Novität dieser Saison, dem Heller-Steinschen Lustspiel ‚Im Sperlingsnest‘, schuf Georg Engels seine letzte neue Figur. Im weitern Verlauf der Saison gelangte zur Darstellung: Onkel Bernicke, Schwank von Gustav Kadelburg; Panne, Lustspiel von Richard Skowronnek; Bei uns da drüben, Kolonialschwank von Reimann und Schwartz; Tante Cramers Testament, Lustspiel von Edgar Hoyer; Die blaue Maus, Schwank von Engel und Horst. Es gastierte der holländische Schauspieler Henri de Vries, der in dem Einakter ‚Der Brandstifter‘ von Heijermans sieben Rollen kreierte. In einer Matinee wurde Karl Rößlers dreiaktiges Stilleben ‚Hinterm Zaun‘, als Weihnachtsmärchen ‚Peter Gerneklein‘, nach dem Englischen von Berta Pogson, gegeben.

Todesfälle

30. 6. Nikolaus Andrejewitsch Rimski-Korsakow in Petersburg. Geboren 1844 zu Tichnin. Komponist von Opern, die in Deutschland nicht heimisch geworden sind.

Die Presse

Gelbstern

Tägliche Rundschau: Das Stück steht durch seinen ganzen Witz jenseits jeder bestimmten Verhältnisse, jeder unmittelbaren Vergleichsmöglichkeiten, und wird eben dadurch zur Hohlspiegelkarikatur, zum Ding an und für sich, viel besser als die Mauscheleien des Herrnfeld-Theaters.

Nationalzeitung: Zum mindesten hätte einer der Autoren, der selbst in Zeitungen über Werke andrer urteilt, soviel Urteilskraft über sein eigenes Produkt haben müssen, daß er sich sagte: nicht jede Gemeinheit, die man im Leben ungestraft begeht, kann man auch auf der Bühne begehen.

Post: Ehrliche Moral sichert heute einem Theaterstück keine Anziehungskraft mehr: es muß mit grotesken, satirischen, niedrig-sinnlichen Elementen möglichst stark durchsetzt oder vielmehr aus ihnen ganz zusammengesetzt sein. So ist das Stück in Wahrheit viel gepfefferter als die mit äußerlichen Kraßheiten arbeitenden Sensationsschauspiele.

Börsencourier: Es ist ein anständiges Häufchen Verkommenheit und Gemeinheit, das die Verfasser hier zusammengetragen haben. Aber es spricht doch sehr für ihr Können, daß man sich das alles ruhig gefallen ließ. Sie haben die Sache geschickt angefaßt und gut gedreht und, abgesehen von gelegentlichen Breiten und dem etwas gequälten dritten Akt, auch eine hübsche Technik entwickelt.

Lokalanzeiger: Ein Stück, das in seinem innersten Kern unwahr anmutet. Und doch hat es unterhalten und starke Heiterkeit erweckt. Der Grund dafür? Eine witzige, durch scharfe Pointen wirkende Sprache, die den Zuhörern durchaus vertraut klang.

Morgenpost: Das Stück legt sich zwar das Etikett ‚Groteske‘ um, hat aber solche literarische Bauchbinde gar nicht nötig; es ist eine die Dinge skrupellos durcheinanderwürfelnde Schwankkomödie, über deren reale Unterlagen kein Streit entflammen muß. Ein bischen Satire, ein bischen scharfe Ueberschraffierung, ein Oeltropfen Sentimentalität und der Rest halbscherzhafter Ulk.

Berliner Tageblatt: Der erste Akt der unsaubern Handlung ist so sauber gearbeitet, daß man trotz der starken Auftragung des Allzubegreiflichen von einem geschlossenen Eindruck reden kann. Um so bedauerlicher tritt in den beiden folgenden Akten die theatralische Absicht hervor.

Die Nummern 29 und 30 erscheinen als Doppelnummer am 23. Juli. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Namensregister des ersten Halbjahrgangs 1908 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1908 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 29/30
23. Juli 1908

Karl der Fünfte / von Willy Speyer

Der junge Dichter ist durch den Roman ‚Oedipus‘ (Berlin 1907, Bruno Cassirer) bekannt geworden. Jetzt wird von ihm (gleichfalls bei Cassirer) ein Drama erscheinen, aus dem hier ein paar Szenen folgen. Das Thema dieses geschichtlichen Schauspiels ist: Der unbeirrte Gang der Sterne und die Nebensächlichkeit auch der Größten unter uns. Karl der Fünfte glaubt, daß sein kaiserliches Wollen mit dem Gang der Gestirne verknüpft sei. Er glaubt an sich selbst als an ein principium mundi. Er glaubt, daß den, welchen ein göttlicher Wille erhob, menschliche Schwachheiten nicht berühren können; daß Unrecht, Freundschaftsbruch, Verrat notwendig und göttlich waren, wenn ein Erwählter sie handhabte. Man verwirft seine Aktionen — und das empört ihn. Er verliert die Herzen seiner Freunde — und er begreift es nicht. Er sieht zuletzt sein Wirken und Wesen von der Allgemeinheit verurteilt, vom Gang der Geschichte verneint — und es erscheint ihm belanglos, ja ohne Sinn, sich noch weiter durchzusetzen. Es ist bekannt, daß Kaiser Karl im Bannkreis eines Klosters gestorben ist, beinahe ein Mönch. Dieses Stück Geschichte aufleben zu lassen, war dem Dichter bedeutsamer als alles Grundsätzliche, bedeutsamer auch als die Tatsache, daß hier versucht ward, die Idee des Gottesgnadentums an ihrer untersten Wurzel zu erfassen. Vor allem andern hat er beabsichtigt, dem Zuschauer in einem festumgrenzten Gebilde das klirrende Rädergefüge eines großen Staatswesens darzulegen.

Dritter Aufzug

Gemach im Palast Anton Fuggers zu Augsburg

— — — — — — — — — — — — — —

Fünfter Auftritt

Karl. Granvella

Spanischer Grande (tritt schnell auf den Kaiser zu):

Herr, draußen bittet jemand um die Gnade,
Die Majestät zu dieser Stund' zu sprechen.

Karl: Ihr stört, Don Diego. — Wer?

Grande: Deß' Name ich

In keines Dritten Gegenwart Euch nenne,
Mein kaiserlicher Herr.

Karl: Ihr stört, Herr Ritter,
Zum zweiten Mal. Ihr wißt, daß ich
Vor Herrn Granvella kein Geheimnis habe.

Grande: Ich werde eher sterben, Majestät,
Als Euch den Namen vor Granvella nennen.

Karl: Ihr seid sehr schnell mit Euerm Leben, Herr.
(Winkt Granvella, beiseite zu treten)

Der Grande (neigt sich rasch zum Kaiser hinunter und flüstert ihm einiges zu)

Karl (stößt den Stock auf den Boden):
Was sprecht Ihr da? — Ihr täuschtet Euch, Herr Ritter!

Grande: Nicht Täuschung, Herr, ich sah, wie —

Karl: Ei, das Kind!
Sieh da, das Kind! (Zum Granden)
Eilt jetzt — doch unauffällig!
(Zu Granvella)
Ihr haltet Euch nicht weit entfernt. Ich habe
Hernach noch Wichtiges mit Euch zu reden.

(Granvella durch die Haupttür ab. Der Grande ab durch eine Geheimtür. Ein Augenblick vergeht, dann öffnet sich die Geheimtür. Agnes tritt ein, begleitet von einer Hofdame, die sich sofort zurückzieht)

Sechster Auftritt

Karl. Agnes

(Sobald der Kaiser Agnes erblickt, die an der nun geschlossenen Geheimtür stehen bleibt, steht er auf und geht leicht und ritterlich auf sie zu)

Agnes (starr, verängstigt, mit großen Augen, bewegungslos):
Mein Kaiser und mein Herr —

Karl: Ah, meine Durchlaucht!
Ich bin sehr reich begnadet, daß Ihr heute,
Kurz vor dem Ehrentage Eures Gatten,
Euch meinem Hause also gütig naht.
Ich dank Euch für dies gütige Gedenken,
Sofern es sich verlohnt, von Dank zu reden,
Wo doch mein ganzes Wesen dankbar Euch
Im Augenblick entgegenströmt.
(Er küßt die scheu dargebotene Hand mit ritterlichem Feuer)

Agnes: Mein Kaiser —

Karl (rollt einen Sitz zu der Stelle herbei, wo Agnes steht)

Agnes (sieht dem Kaiser zu; plötzlich lacht sie hell auf):
Ei je! Ich denk, Ihr habt die Gicht?

Karl: Wie, Fürstin?

Agnes: Ihr geht so leicht! Mein Knappe geht nicht leichter!

Karl: Vor Eurer Jugend schämt sich meine Krankheit.
Agnes: Wollt Ihr mich ärgern?
Karl: Aergern Euch? Wie das?
Agnes (setzt sich): Weil Ihr von meiner Jugend sprecht. Ich bin
Schon lang kein Kind mehr, und ich habe heut
Sehr Wichtiges mit Euch hier zu verhandeln. —
Herr, warum steht Ihr? Ist das span'sche Sitte?
Karl: Erlaubt Ihr, daß ich sitze, hohe Frau?
Agnes: Ei, das ist hübsch! Das werd' ich Moritz auch —
(Erschrickt. Scheu wie zu Anfang)
Mein Kaiser und mein Herr, ich kam zu Euch —
Karl: Um mir zu danken. Doch, erlauchte Frau,
Was ich an Euerm Gatten, meinem Vetter
Und lieben Sohne Moritz heute tu',
Ist meine Pflicht als Kaiser dieses Reiches.
Denn also groß ist Eures Herrn Verdienst
Um eben dieses Reich, daß ich ihn freudig
Zur höchsten Würd' nächst mir und meinem Bruder
Heute erhebe.
Agnes: Freilich, Herr, auch ich,
Ich freu mich furchtbar, daß der Moritz endlich
Ein Kurfürst worden ist, doch —
Karl: Doch Ihr wollt
Dem Schauspiel morgen zusehn? Nun, so laß ich
Flugs einen Sitz für Euch und Eure Frauen
Am Markte dort errichten, und Ihr könnt
Euch dann mit Stolz der Huldigung erfreun,
Die alle Welt dem Kurfürsten bereitet.
Agnes: Ei, wollt Ihr das? Ihr seid sehr gnädig, Herr!
Ihr seid gar nicht so schlimm! Ich habe stets
Gedacht, Ihr wär't ein fürchterlicher Herr.
Wißt Ihr, warum? Ich hab einmal von Moritz
Um Euretwillen eins, zwei, drei — ja drei —
Herr, denkt Euch nur, drei Tag' Arrest bekommen
Und mußt' drei Tage in der Stube sitzen
Und mit den Mägden spinnen. Nun, was sagt ihr?
Karl: Ich bin bestürzt. Um meinetwillen, Durchlaucht?
Herr Moritz, Euer Gatte, ist sehr grausam —
Agnes: Nicht wahr? Das sag ich auch!
Karl: Doch bitt' — erzählt!
Agnes: Ein andres Mal. Ihr habt wohl mehr zu tun,
Als hier mit mir zu schwatzen, und Ihr wißt —
(Erschrickt, scheu, zaghaft)
Ihr wißt ja noch nicht, Herr, weshalb ich kam!

Karl: Nun freilich weiß ich! Kamt Ihr denn nicht her,
Um zu erzählen, wie's geschah, daß Ihr
Um meinetwillen eins, zwei, drei — ja drei,
Drei Tag' Arrest bekamt? Erzählt mir dies,
Damit ich, Fürstin, Abbitte Euch tue!
Agnes: Abbitt'? Ei, das ist lustig! Denkt Euch nur,
Ich bin es ja, die hier abbitten muß! —
Ihr werdet mir nicht böse sein? — Nun gut!
Zu Halle wars. Der Mor und ich, wir jagen
Auf unsern Pferden im Galopp durchs Lager
— Wir jagen nämlich immer im Galopp! —
Voran ein Reiter, hinter uns ein Ritter
Und Christel von der Beschwitz —
Karl: Euer Knappe?
Agnes: Mein Knappe, freilich. Plötzlich, da wir just
Sehr schnell und lustig um die Ecke biegen,
Schreit unser Reiter vorne, zieht die Zäume
Zurück, stürzt hin mit seinem Pferd und ruft:
„Des Kaisers Sänfte!" Moritz, dieser Wicht,
— Er ist ein guter Reiter, müßt Ihr wissen —
Im wilden Lauf reißt er sein Roß zur Seite,
Es steht wie angewurzelt, und der Herzog
Zieht artig, Euch zu grüßen, sein Barett.
Dieweil Ihr nun aus Eurer dunklen Sänfte
— Trapp, trapp, halloh — so ging es durch die Straßen —
Höchlichst ergötzet ob des Reiterstückes,
Hinaus Euch beugt, sehr gnädig winkt und ruft —
Nun kommts —
Karl: Was nun?
Agnes: Der Moritz sagt mir stets,
Ich hätt' in den zehn Fingern hier zehn Teuflein,
Die tuen manches, was der Kopf nicht will —
Karl: Nun, Fürstin, was geschah —?
Agnes: Dieweil Ihr nun
Euch also gnädig neigtet, sprenge ich
Zur andern Seit mit Christel und dem Ritter
An Euch vorbei und — hui — mit der Peitsche
Im Uebermut, Herr — nur im Uebermut
Schlag ich zweimal mit Wucht auf Eure Sänfte! —
Der Moritz hat mir drum Arrest gegeben;
Er sagt, weil ich die Politik ihm noch
Verderben möchte. Doch ihr habt ja wohl
Von alledem gar nichts gespürt und könnt doch
Dem Moritz drum nicht zürnen und auch mir —

Nicht wahr, auch mir zürnt jetzo nicht, daß ich
Geschwind die Ehrerbietung so vergaß,
Die ich der Kaiserlichen Majestät
Doch schulde!

Karl: Zürnen, Fürstin, muß ich mir,
Daß ich zur einen Seite aus der Sänfte
Mich neigte, just da Ihr zur anderen
Herrlich auf schnellem Pferde mit Gefolg
Vorübersprengtet.

Agnes: Ei, Ihr seid sehr höflich!
(Sie steht plötzlich auf mit Tränen in den Augen)
Doch, Herr, Ihr sprecht so viel! Ich kam doch nicht
Zu Euch, um das Euch zu erzählen!
Ich kam doch deshalb nicht zu Euch, mein Kaiser!
(Sie schweigt. Denkt nach. Schüttelt den Kopf)
Nun weiß ich nicht mehr, was ich sagen wollte,
Und hatte mir doch alles überlegt!

Karl (steht auf; auf den Stock gelehnt, gütig):
Ihr kamt, von Euerm Vater mir zu sprechen.

Agnes (traurig): O Herr, von meinem Vater! Warum muß er
In arger Haft und großer Leibesnot,
Von allen Lieben fern, zu Nördlingen
Gehalten sein? Warum nur ärgert Ihr
Den Moritz und den Vetter Joachim?
Warum die Mutter, die erst kürzlich hier
Euch einen Fußfall tat? Warum den Bruder?
Warum die ganze Welt? Ists denn so wichtig,
Daß unser Vater im Gefängnis bleibt?
Ist es notwendig? Frommt es Euch, o Herr?

Karl: Was ist notwendig, Fürstin? Eines ist
Notwendig: dieses Reich hier zu regieren,
Wie Gott es will.

Agnes: Kann sich der Mensch denn nicht
Auch täuschen über seines Gottes Willen?

Karl: Der Mensch? Ja, Fürstin, doch der Kaiser nicht.

Agnes (mit erhobenen Händen):
Ich darf doch nicht mit Euch hier streiten, Herr!
Gebt meinen Vater frei!

Karl (sieht Agnes ernst und schweigend in die Augen, dann): Geduldet Euch
Noch eine kleine Weile und ich gebe
Den Vater frei.

Agnes (reicht dem Kaiser die Hand): Das wollt Ihr tun, mein Kaiser?

Karl: Das will ich tun.

Agnes: Gewißlich, treu und fromm?

Karl: Gewißlich, treu und fromm, so wahr ich hier
Mich an dem Odem Eurer Nähe freue.
Agnes: So darf ich gehn?
Karl (küßt ihre Hand langsam): Geht, Fürstin, grüßt den Gatten!
Agnes (geht zur Tür): Er wird nicht ewig in der Haft verbleiben?
Karl (an der Tür, mit geheimer Leidenschaft):
O Fürstin, alles dieses geht vorbei! (Hält lächelnd inne)
Nur eines bleibt —
Agnes: Nur eines? Und das ist? —
Karl: Ist diese Stunde, die Ihr gütig mir
Geschenkt.

(Agnes öffnet die Tür; man sieht die Hofdame. Agnes wendet sich in der Tür noch einmal um, winkt freundschaftlich, frei mit der Hand und verschwindet)

Siebenter Auftritt

Karl (am Fenster): Verdunkle, Herr, verdunkle diese Erde.
Gib Deine Nacht. Ich muß der Sterne Strahlen
Versichert sein, damit ich selig werde.

Du mußt sie mir zu jeder Stunde zeigen,
Denn groß sind Deiner hellen Tage Qualen
Für die, so Deiner Ewigkeit sich neigen.

Der Tag gebiert vergängliche Gefühle,
Ertrinkend in des Sternenhimmels Schweigen.
Ich liebe Deiner starren Nacht Gekühle.

Du mußt mir Deine Sterne wieder schenken,
Die du gesetzt als meine fernsten Ziele.
Ich muß zu ihnen meine Blicke lenken.

Ich muß mich aufrecht halten im Gewühle
Und darf der eis'gen Nächte einzig denken,
Der starren Hülle ewiger Gefühle.

Auf meines kaiserlichen Adlers Schwingen
Der Schein der Nächte und der Sterne spiele
Hoch im Gebirge, in den Wolkenringen.

Dann führt mich des Gedankens Kriegerstärke
Und Unermeßliches soll mir gelingen,
Dann baue ich an meinem Riesenwerke.

Dann steh ich fest zu meinem großen Werke.

Achter Auftritt

(Hinter der Bühne erklingt gedämpfter Waffenlärm, Unruhe und Bewegung)
Granvella (hinter der Bühne): Mein Kaiser — — öffne! — — Oeffne!
Karl (öffnet schweigend die Tür)

Granvella (kommt eilends herein): Höre, Herr,
Der Sachse und der Brandenburger wollen
Audienz bei Dir noch vorm Empfang der Fürsten.
Karl: Weshalb? — Was soll der Waffenlärm?
Granvella: Die Wach',
Mein Kaiser.
Karl (scharf): Herr Granvella, sagt mir nun:
Was geht hier vor?
Granvella: Es ist die Wach', mein Kaiser!
Karl (stößt eine Tür auf, ruft ins Nebenzimmer):
Was soll der Lärm? — Weshalb sind heute hier
Soviel Soldaten im Palast? Sprecht, Leutnant!
Leutnant (von innen):
Die Wach' — mein kaiserlicher Herr, — — — die Wach' — —
Karl: Nun?
Leutnant (zögernd): Sie ward ums fünffache verstärkt, mein Kaiser!
Karl: Wer gab Befehl dazu?
Leutnant: Der Herzog Alba.
Karl (schlägt die Tür zu, stößt mit seinem Stock auf den Boden): Granvella!
Granvella: Herr?
Karl: Jetzt rede.
Granvella: Herr, Du weißt,
Der Herzog fürchtet Unruh für den Tag.
Karl (dicht vor Granvella):
Den Grund dazu, Granvella, will ich wissen.
Granvella: Nun denn, der Grund zur Unruh ist der Landgraf.
Karl: Der Landgraf?
Granvella: Ja, der Landgraf. — Deutschlands Stände,
An ihrer Spitz' die beiden Kurfürsten,
Sie murren, daß der Landgraf in der Haft ist.
Karl: Lebt denn seit ein'gen Tagen auf der Welt
Nichts als Herr Landgraf Philipp? Haben wir
Nichts Größ'res zu beginnen hier in Augsburg
Als uns um Land'sverräter streiten? Soll nicht
Hier auf der Tagung diesem heil'gen Reich
Und meinem Haus ein solches Kaisertum
Von solcher Größe, solcher starren Dauer
Gesichert werden, daß Jahrtausende
Im Segen leben müssen? Sollten wir
An diesem Philipp, diesem Freund der Wildfuhr
Und eitlen Ketzer scheitern wie die Narren?
(Der Kaiser stößt mit dem Stock auf den Boden)
Sieh mir ins Aug'!
Granvella: Herr —

Karl: Sag: war ich im Recht,
Als ich den Landgrafen gefangen nahm?
Granvella: Du warst's, doch darum —
Karl: Sprich: steht in der Abred'
‚Kein ewiges Gefängnis' oder nicht?
Granvella: So steht — doch, Herr —
Karl: Bin ich also befugt,
Wenn dies mein Wille ist, den Landgrafen
Zwei Tag' vor seinem Tode freizugeben?
Granvella: Du bist befugt, doch darum ist es nicht,
Daß sich der Deutsche gegen dich empört.
Das aber ists: die beiden Kurfürsten,
Sie schreien durch die Gassen, ihre Ehr'
Sei ihnen nichts, seitdem Du sie betrogst!
Karl (auffahrend): Ich sie betrog? Betrog? Das sagen sie?
Granvella: Das sagen sie, und darum werden heut
Bei dem Empfang der Fürsten und der Stände
Der Hess', der Sachse und der Brandenburger
Höchst freche Rede gegen Dich erheben
Und Dich anklagen vor des Reiches Antlitz.
Dann soll Herr Moritz morgen bei der Krönung
Sich aller Fürstenehre bar erklären,
Das Kurschwert brechen und die Fahn' zerreißen,
Und beides Dir vor Deine Füße werfen!
Karl (erbleichend): So — hat — der Herr — die Hand von mir gezogen —
Jetzt bricht die Kaiserwürde mir entzwei.
(Er sinkt auf einen Stuhl. Pause. Dann sich in feierlicher Würde aufrichtend)
Das kann nicht sein, das kann mir nie geschehen.
Nein, glaube nicht daran! Nein, diese Schmach
Kann mich nicht treffen. Unter diesem Himmel,
Der bald verdunkeln wird, kann solches nie,
Niemals geschehn. (Spöttisch zu Granvella)
Du und der Alba, beide habt Ihr wohl
Ein wenig nachts geträumt von Julius Cäsar.
Ei, ei, der große Cäsar wurde nur ermordet,
Doch auf dem Dolch des letzten seiner Mörder
Spielte der Strahl von Julius Cäsars Ruhm,
Und Ruhm fuhr tief in dieses Blut hinein.
Ich sollte mehr als das ertragen müssen?
Beschimpft, geschändet und mit Hohn besudelt
Im Angesicht des Volks und meiner Fürsten?
Nicht nur ermordet? Nimmermehr, Granvella!
Wie kann ich leben, spür' ich nicht den Hauch

Der Ewigkeit, mit der mich Gott umhüllt?
Nein, fort mit dem! Erstarrte nicht die Hand,
Die jemals, jemals frech sich noch erhob
Gegen des Kaisers große Majestät,
Und sank verdorrt und stumpf zu Boden nieder?
Ja, fort mit alldem, mit den Knechtsgedanken,
Die eine sternenlose Nacht gebar!
Sie werden nimmermehr zu Taten werden. —
Ich wollte einem Kinde Gutes tun.
Nun der Gedanke nur an Widerstand
In mir emporwuchs, bleib ich fest, nun will
Ich nicht zurück, nun soll der Landgraf doch
In seiner Haft verbleiben und verderben.

Offizier: Des Brandenburgers Kurfürstliche Gnaden.

Karl: Sie trete ein.

(Granvella geht auf ein Zeichen ab)

Neunter Auftritt

Der Kaiser. Kurfürst Joachim

(Joachim tritt ohne Gruß ein, bleibt dann finster stehen und sieht den Kaiser an, der seinen Blick erwidert. — Dann nach einer Stille)

Karl: Du willst —?

Joachim: Den Landgrafen.

Karl (zuckt leicht zusammen): Er ist in Haft.

Joachim: Du spottest.

Karl: Nun, so rede deutlicher!

Joachim: Ich habe nichts zu reden als dies Wort:
Der Landgraf.

Karl: Dieses Wort ist töricht, Bruder.

Joachim: Wenn Landgraf Philipp heute in der Sitzung
Nicht frei wird —

Karl: Nun, Herr Kurfürst Joachim? —

Joachim: So stell ich mich bei meinem jungen Vetter
In Kassel zur Verhaftung ein.

Karl: Nein, Bruder,
Das tust Du nicht, ich werd' von Deinem Worte,
Das Du im Wahne gabst, Dich heut' entbinden.

Joachim: Nur Gott löst mich vom Worte, Kaiser Karl!

Karl: Nun, so verbiete ich es Dir als Herr.

Joachim: Doch Gott befiehlt, der größer ist als Du.

Karl: Was weißt Du denn von unsers Gottes Willen?
Doch ehe Du nach Kassel Dich begibst,
Laß ich den Prinzen Wilhelm heut verhaften.

Joachim: So stell ich mich dem Bruder.

Karl: Höre, Kurfürst,
Du treibst es wild mit meiner Liebe!
Joachim: Nein.
Doch ich verzweifle, Herr! — Nun denn das Letzte:
Ich darf vor niemandem auf Erden knien,
Als nur vor Dir, den ich wie keinen liebte,
Von dem ich Ritterschlag und Lehn und Tugend
Empfing, da ich ein Knabe war. Hier, Herr,
Knie ich vor Dir und spreche noch einmal:
Den Landgrafen! Gib mir den Landgrafen! (Er kniet)
Karl (eilends auf ihn zu): O Bruder, steh doch auf, das alles ist
Vergänglich, alles geht vorbei! Du sollst
Nicht knieen, denn ich liebe Dich, mein Bruder! (Eine Stille)
Joachim (sieht den Kaiser gespannt an, dann steht er langsam und bleich auf):
Ich hab' umsonst gekniet. Nun, Kaiser Karl,
Nun hüte Dich! Der heut'ge Tag bringt Schmach.
Karl (fährt auf): Ha, was war das?
(Man hört Moritz hinter der Bühne rufen)
Moritz: Frei Zutritt, sag ich Dir!
Frei Zutritt zu des Kaisers Majestät!

Zehnter Auftritt

Moritz (tritt ein): Mein Kaiser und mein Herr! Ich komm geschwind
Am heut'gen Tag zu Dir, um noch einmal
Für alle Gnad' und Liebe Dir zu danken,
Die Du so väterlich mir stets erwiesen
Und die Du morgen deutlich zeigen willst.
Damit ich aber jetzo vor der Welt
Gereinigt stehe, makellos und treu,
Wie es mein heilig Amt mir anbefiehlt,
So bitt' ich Dich, mich heute bei der Sitzung
Sowie den Bruder Brandenburg —
Joachim (vorn übergeneigt): Nun, Moritz —?
Moritz: Von unserm Worte zu entbinden, das wir
Im Leichtsinn unserm Vetter Philipp gaben.
Joachim (fährt auf): Moritz!
Karl (geht auf Moritz zu und umarmt ihn):
Ich danke Dir, mein Sohn, Du sollst
Von Deinem Wort vor Fürsten und vor Volk
Gelöst sein. Guter Bruder Moritz, Dank!
Granvella: Es nahen sich des heil'gen Reiches Stände.

Elfter Auftritt

(Karl nimmt auf dem Thronsitz Platz. Moritz stellt sich als einziger neben den Kaiser. Joachim bleibt an der Türe stehen. Zu Füßen des Thron-

sitzes: Alba und Granvella. Unter dem Rasseln von Trommeln treten des Reiches Fürsten und Stände ein. Sie neigen sich vor dem Kaiser und stellen sich dann auf. Man bemerkt: Johann von Küstrin, Albrecht Alcibiades von Kulmbach-Brandenburg, Johann Albrecht von Mecklenburg, die vier geistlichen Kurfürsten und Anton Fugger als Vertreter Augsburgs. Darauf als Letzter: Prinz Wilhelm von Hessen, ein Knabe noch von ungefähr siebzehn Jahren, blond, keck, frei. Sobald er eintritt, geht Moritz auf ihn zu, nimmt ihn an der linken Hand und führt ihn vor des Kaisers Thron. Prinz Wilhelm beugt ein Knie)

Moritz: Die Majestät des Kaisers möge gnädigst
Gestatten, daß ich meinen jungen Vetter,
Den Prinzen Wilhelm, Landgraf Philipps Sohn,
Der Huld und Güte Seiner Majestät
Empfehl'.

Karl: Ich danke Eurer Gnaden.
Seid mir gegrüßt, mein junger Prinz von Hessen!

(Er reicht dem Prinzen die Hand, der sie küßt und dann zurücktritt)

Karl (sich erhebend): Fürstprimas, Erzbischof von Köln, erteilt
Das Wort!

Der Fürstprimas: Der Prinz von Hessen hat das Wort!

(Bewegung)

Karl: So sprecht, Prinz Wilhelm!

Wilhelm: Also spreche ich:
Die Majestät des Kaisers und die Kur-
Und andern Fürsten, Bischöfe und Ritter,
Und Städte unsers heil'gen röm'schen Reichs
Deutscher Nation — sie geben mir Verzeihung,
Daß ich, der Jüngste im erlauchten Kreis,
Hier laut und keck das Wort vor allen führe.
Um dieser Jugend willen sollen sie
Auch Nachsicht üben, wenn ich meine Worte
Nicht recht geschickt und nicht bescheiden wähle.
Denn was mich treibt, Ihr Herren, hier zu reden,
Ist nicht mein Kopf und meines Kopfes Werk,
Ist menschliches Gefühl und Menschenpflicht:
Die Pflicht des Sohnes gegen seinen Vater,
Der sich in Kümmernis und Not befindet!

(Beifälliges Gemurmel)

Und so erlaube mir die Majestät,
Daß ich vor ihren höchsten Untertanen
Sie eines frage.

Karl: Fraget, Prinz von Hessen!

Wilhelm: Will Kaiserliche Majestät geruhen,
Noch heute in der Sitzung meinen Vater,
Den Landgrafen von Hessen, freizugeben?

Karl: Das will ich nicht, denn daß in Haft er bleibe,
Erfordert dieses heil'gen Reiches Ehre.
Wilhelm: So klag' ich nun die Majestät des Kaisers
Vor ihren höchsten Untertanen an.
Ich klage, daß die Majestät des Kaisers
Von ihren Räten schlecht beraten war,
Als man den Landgrafen in Haft genommen.
Denn diese Haft ist Unrecht und ein Schimpf!
Alba: Hütet die Zunge, Knabe!
Der Fürstprimas (auffahrend): Herzog Alba!
Ihr schweigt in der Versammlung deutscher Stände.
Alba: Der Kaiser ward beleidigt!
Karl (steht auf): Haltet Ruh!
Fahrt fort, Prinz Wilhelm! (Setzt sich)
Wilhelm: Also spreche ich:
Unrecht und Schimpf ist meines Vaters Haft.
Steht nach den Pergamenten auch das Recht
Auf Seite Kaiserlicher Majestät,
Ward meinem Vater oftmals doch versichert
Von Räten Kaiserlicher Majestät,
Daß nach der Zer'monie frei in die Lande
Der Landgraf reiten dürft'. — Doch meines Vaters
Meinung, daß dies geschehen könnt', ward noch
Besichert —
(Pause. Allgemeine Spannung)
Der Fürstprimas: Prinz, beendigt!
Wilhelm: Besichert
Durch Ehrenwort des Kurfürst' Joachim
Und Herzog Moritz.
Albrecht Alcibiades: Kurfürst Moritz!
Wilhelm: Herzog!
So klage ich die beiden hohen Fürsten
Vor seiner Kaiserlichen Majestät
Und ihren höchsten Untertanen an,
Daß sie im Leichtsinn von den span'schen Räten
Der Majestät geschwind sich täuschen ließen,
Daß sie im Leichtsinn dann ihr Wort verpfändet!
(Allgemeiner Tumult. Moritz lächelt, Joachim wie zuvor finster an der Tür)
Albrecht Alcibiades: Ihr redet als ein Knabe, Junker Wilhelm!
Wilhelm: Ich rede, Markgraf, wie ich reden muß!
Moritz: Du redest unklug!
Wilhelm (errötend, hitzig): Hei, ich rede unklug?
Ich rede recht!
Johann von Küstrin: Sprich weiter, guter Junge!

Stimme aus den Ständen: Fürstprimas, laßt ihm nicht das Wort!
Stimmen: Das Wort!
Laßt ihm das Wort!
Johann Albrecht: Primas, gebiete Ruhe!
Der Fürstprimas: Ruhe! Die Majestät hat sich erhoben!
Karl (ist aufgestanden): Ich will den Prinzen weiter sprechen hören!
(Setzt sich. Stille)
Wilhelm (zieht ein Pergament hervor):
Da nun des Kaisers Majestät die Ehre
Der beiden hochgedachten Fürsten jetzo
Nicht schützt und meinen hohen Vater freigibt,
So will ich Sicherheit gemäß der Urkund.
Ich fordere —
Moritz: Du rasest, Knabe Du —!
Wilhelm: Ich fordere, daß sich Herr Herzog Moritz
Und Kurfürst Joachim von heute an
In dreizehn Tagen zur Verhaftung stellen
In Kassel, wo ich jetzo Landgraf bin. (Großer Tumult)
Stimmen: Fürstprimas! Nimm ihm endlich doch das Wort!
Andre Stimmen: Her mit dem Wort! Er weiß es nicht zu führen!
Eine Stimme: Mich deucht, der Prinz weiß gute Red' zu führen!
Karl (aufstehend): Seid ihr zu Ende, junger Herr von Hessen?
Wilhelm: Ich bin zu Ende.
Karl (erhoben): Wohl, Herr Prinz von Hessen,
Gebt mir das Pergament!
Wilhelm: Herr, nimmermehr!
Karl: Das Pergament!
Wilhelm: Der Vater hat befohlen,
Mit meinem Leben nur das Pergament
Zu lassen.
Karl: Ich befehle Euch, Prinz Wilhelm,
Mir augenblicks das Pergament zu geben.
Viele (schreien auf): Entreißt es ihm! Her mit dem Pergament!
(Dem Prinzen wird das Pergament entrissen. Er zieht sein Schwert. Alle stehen wie gebannt)
Karl (das Pergament in den Händen): Ich löse Kurfürst Moritz, löse auch
Den Kurfürsten von Brandenburg vom Wort,
Das sie geblendet und bedachtlos gaben!
(Der Kaiser zerreißt das Pergament. Prinz Wilhelm schreit auf und will sich auf den Kaiser stürzen. Der Kaiser steht unbeweglich. Alba zieht. Ein ungeheurer Tumult erhebt sich. Da ruft, alles übertönend, von der Tür aus mit mächtiger Stimme)
Joachim: Prinz Wilhelm, tapfer Vetter, hier mein Schwert!
In dreizehn Tagen stell ich mich zu Kassel!

Karl (schreit auf): Moritz von Sachsen, stütze mich! Ich wanke!
(Ein Schrei aller. Der Kaiser greift nach seinem Herzen und sinkt erbleichend auf den Stuhl)
Alba (im Vordergrund, Schwert gegen Joachim):
Dem Kaiser ist nicht wohl!
Moritz: Helft, Fürsten, helft!
(Tiefe Stille. Joachim steht mächtig und groß im Vordergrund; er läßt das Schwert, das er dem Prinzen Wilhelm hinhält, langsam sinken)
Vorhang

An die Kokette / von Peter Altenberg

Kann ich verzeihen, daß es wieder regnet?!?
Und wenn es sein muß, immer regnen wird?!?
Darfst Du um etwas mich um Verzeihung bitten, das außerhalb Deines guten Willens ist?!?
Ich kann verzeih'n, daß Du unanmutig gehst,
nicht schwebst in freudigen Leichtigkeiten — — —;
obzwar's mein Auge ärgert und es lieblos macht — — —;
schwerfällige Nymphen sind ein böser Gegensatz — — —.
Ich kanns verzeih'n, denn Uebung könnte bei gutem Willen es noch ändern — — —.
Doch wie soll ich Dir die ‚inneren Mächte' verzeih'n, Dein Schicksal, das Du miterhalten hast in Deinen Nerven?!?
Soll ich Dir Vater, Mutter, Großeltern verzeih'n und alle Deine Ahnen?!?
Wenn Du's von mir verlangst, verzeihe ich!
So verzeihe ich der Kreuzotter, die den Todesbiß gibt wegen nichts.
Sie sticht — weshalb, niemand kann es ergründen!
Ja, ich verzeih' und sterbe!
Ist es anständig, Verzeihung zu verlangen, zu erwarten, für Sünden, die man nicht lassen kann?!?
So eine Frist sich zu verschaffen von verlogenem Frieden?!?
Darf die Kokette uns um Verzeihung bitten?!?
Sieh, Rosita, ich werde also Dein gutmütiges Bemüh'n gerührt betrachten — — —;
ja, tief, tief gerührt!
So schau ich zu, wie eine edle Seele mit ihren Höllen kindisch kämpft — — —.
Verzeihung, tragischestes aller Worte!
Kann ich verzeihen, daß es wieder regnet?!?
Und wenn es sein muß, immer regnen wird?!?
Geliebteste, lass' uns ohne Verzeihung leben!
Die Sünden sind des Tages und der Stunde — — —
vielleicht lohnt sich das Ganze doch der Qual!

Der Zerrissene

So gewiß eine lebendige Fliege mehr wert ist als ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geschnitzter toter Adler, so gewiß steht eine gute Posse höher als ein mittelmäßiges Trauerspiel, und so sicher wird ein Kunstverständiger auf einen einzigen Nestroyschen Witz de première qualité eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben.“ Und ebenso zweifellos hätte Hebbel auch einen großen Teil des abgelaufenen Spieljahrs für diesen allerletzten, allerlustigsten Abend geopfert. Es war ein Stahlbad, aus dem man freier, kräftiger, lebensfreudiger und um so dankbarer wieder auftauchte, mit je geringern Erwartungen man hineingangen war. Vor zwölf Jahren war ‚Der Zerrissene‘ durchgefallen, vor vier Jahren hatte der ‚Jux‘ gelangweilt: war man da nicht beinahe berechtigt, den Erfolg des Brahmschen ‚Lumpacivagabundus‘ auf Kainz und Rittner, Reicher und Nissen, Lilli und Else Lehmann weit eher als auf Johann Nestroy zurückzuführen und kein nennenswertes Vertrauen zu einer Vorstellung zu hegen, der solche Helfer fehlten? Nun denn: im Verlauf der Begebenheiten, um mit dem vortrefflichen Schlosser Gluthammer zu reden, wird es klar werden, daß Nestroy zwar dem stärksten Grade von schauspielender Unfähigkeit und regieführendem Unverständnis nicht mehr gewachsen, daß er aber noch heute lebendig genug ist, um auch ohne nachschaffende Talente vom höchsten Rang die reinste, beglückendste Heiterkeit zu verbreiten. Das war immer unendlich viel. Es sollte unschätzbar sein in einer Zeit, wo die überwiegende Zahl der deutschen Theaterbelustigungen nur durch französische, englische und dänische Einfuhr unschädlich gemacht werden kann. Unsre Direktoren würden also vaterländisch, menschenfreundlich, literarisch und geschäftstüchtig zugleich handeln, wenn sie es wieder einmal mit Nestroy versuchten. ‚Frühere Verhältnisse‘, ‚Freiheit in Krähwinkel‘, ‚Zu ebener Erde und im ersten Stock‘: wessen Personal nicht allzu norddeutsch und nicht allzu pathetisch gestimmt ist, der wird es nicht bereuen, diese Stücke hervorgesucht zu haben. Man braucht ihren Verfasser, in dem Bestreben, seine Bedeutung gebührend zu bezeichnen, nicht gerade einen Weisen zu nennen. Nestroy wäre wahrscheinlich auch in einem andern Staate und unter günstigern Verhältnissen kein Aristophanes geworden. Aber es genügt, daß er wurde, was im vormärzlichen Wien ein Satiriker werden konnte: ein Possendichter von geistiger Ueberlegenheit, an Ort und Stunde nicht gebunden, ein Poet seines Genres und einer seiner klassischen Vertreter.

Den ‚Zerrissenen‘ hat Gelehrsamkeit dadurch herabzusetzen gemeint, daß sie ihn von einem ähnlichen, auch ähnlich betitelten französischen Schwank

ableitete: von Duverts und Lauzannes ‚L'homme blasé'. Noch größere Gelehrsamkeit darf und muß sie damit schlagen, daß sie feststellt, mit wie vollkommener Erfolglosigkeit ein Zeitgenosse Nestroys, namens Kugelwieser, denselben Schwank bearbeitet hat. Es wird also doch wohl an Nestroy liegen, und es liegt auch an ihm. Die Vorlage holt ihre Wirkungen aus den Verwechslungen, Maskierungen und Mißverständnissen, die sich ergeben müssen, wenn zwei leidlich lebendige Menschen einander für tot und sich selbst für den Mörder des andern halten. Danach würde heute, wo solche Komödien der Irrungen mit ganz andern Raffinements zu arbeiten gelernt haben, kein Hahn mehr krähen. Nestroy ist unverwüstlich, weil ihm weniger wichtig ist, was seine Figuren tun, als was sie sagen, und was sie sind. Sie haben alle ein loses Mundwerk. Daraus prasseln unaufhörlich Einfälle hervor, in denen sich bald kaustische Bosheit und bitterer Sarkasmus, bald gemütlicher Spott und treuherzige Freude am G'spaß Luft macht. Das geht aber nicht etwa kunterbunt durcheinander, wie bei unsern pseudodramatischen Witzbolden, denen ihre Freiherren und deren Kammerdiener gleich liebe Kinder sind. Nestroy war mit seiner Vaterstadt durchaus verwachsen. Er wußte, wie der Durchnittswiener überhaupt und im besondern über eine Frage des Tages dachte, und er wußte naturgemäß auch, wie er selbst darüber und über Gott und die Welt zu denken hatte. Diese Zweiteilung zieht sich durch seinen ganzen Dialog. Der Schlosser Gluthammer hat einen andern Horizont und eine andre Ausdrucksweise als der zerrissene Kapitalist Lips, der in der Anlage den Timon und Alceste so ähnlich ist, daß man ihn auch für ein Stück Selbstporträt des galligen, menschenfeindlichen Nestroy nehmen kann. Das Porträt wird nicht fertig, weil in den letzten beiden Akten das Vergnügen an schnurrigen Episoden den Hang zur Menschengestaltung überwuchert. Aber der naive Lebensinhalt des gegenspielenden Volkes ist scharf und fest erfaßt und in realen Typen verkörpert, die über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit bewahrt haben. In diesen Typen steckt bei aller burlesken Übertreibung soviel detaillierte Wirklichkeit, daß eine Vorstellung ihres Eindrucks sicher ist, die über ein Fähnlein mühelos komischer Menschendarsteller gebietet und keinem allzu geistreichem Regisseur ausgeliefert ist.

Bei Brahms ‚Lumpacivagabundus' war sowohl die positive wie die negative Bedingung erfüllt. Der frühere berliner ‚Zerrissene' scheiterte an der Schauspielkunst des Schillertheaters, der ‚Jux' an der Regiekunst des Neuen Theaters. Reinhardt wollte den ‚Jux' selbst da, wo er am ausgelassensten ist, nicht blos als platte Posse von heute geben. Er wollte

zugleich die Zeit zopfigen Bürgertums, idyllischer Beschränktheit, deutsch-österreichischer Kleinstädterei wieder herstellen — aber: er wollte sie auch parodieren. So gingen ein deutlicher Possenstil, eine anspruchsvolle Karikaturistik und ein genrehafter Naturalismus eine Verbindung ein, die höchst unnatürlich anmutete, und der weder die liebevollsten Stilkünste noch die feinsten Mittel guter moderner Malerei helfen konnten, weil die Darsteller von keinem wahren Humor durchdrungen waren. An derselben Stelle hat Woldemar Runge viel weniger gewollt und viel mehr erreicht, und wenn man sich erinnert, wie schwarzgerändert die zwei Jahre des Schmiedenschen Regimes verflossen sind, und welches Maß von Helligkeit und Fröhlichkeit der eine Abend dieser Sommerdirektion aus sich ergossen hat, so muß man wünschen, daß es am Weidendamm von jetzt an Sommer bleiben möge.

Der Theaterzettel, der sich den Premierenzettel von 1844 zum Muster genommen hatte, war eine einzelne Kuriosität und nicht die Ankündigung einer historischen Reproduktion. Es war eine Vorstellung von heute und einzig insofern zu sehr von heute, als ein Witz auf Haemacolade und ein Vers auf den Grafen Zeppelin gemacht wurde. Auch nur diese eine kleine Entgleisung hätte man dem Geschmack und dem Stilgefühl, das sich sonst allenthalben aussprach, nicht zugetraut. Herr Forest spielte den Zerrissenen, und es war, als ob der gute Geist des Brahmschen Hauses vom einen Ende des Schiffbauerdamms an das andre mitgegangen wäre. Dieser Zerrissene stammte nicht gerade von Hamlet, aber doch vom Raimundschen Rappelkopf ab, was schon deshalb sinnreicher war, weil dadurch der Figur neben der psychologischen Glaubwürdigkeit ihre volle Spaßhaftigkeit belassen wurde. Herr Forest gab einen Zug von Liebenswürdigkeit, ja von Zartheit hinzu, der bisher noch nicht an ihm aufgefallen war, und den er sich nur zu erhalten brauchte, um mit einem Schlage weit mehr als ein vielseitiger Darsteller amüsanter Chargen zu sein. Von dieser an sich nicht zu verachtenden Gattung lernte man gleich drei Exemplare auf einmal kennen: einen Herrn Fritz Richard, der sich einen köstlich kralawatscheten Gang erfunden hatte und geradezu mit Phantasie ausbeutete; einen Herrn Arnold Stange, der wiederum aus der Zahnlosigkeit und Lederhäutigkeit einer Pedantenmaske Kapital schlug; einen Herrn Magnus Stift, der sich als ein Baßbuffo der Schauspielkunst von kolossalen Körperdimensionen und einer kolossalen Drastik offenbarte. Das alles vereinte sich mit der verblühten Xanthippenhaftigkeit der Madame Schleier und der aufblühenden Anmut der Demoiselle Krüger, für die gleichfalls zwei richtige Talente entdeckt worden waren, zu einem Triumphzug der heilkräftigsten Komik, in dem mitlaufen und mitlachen mußte, was irgend Beine und ein Zwerchfell hatte.

München 1908/ von Harry Kahn

Seit einem halben Jahr lockt von allen Litfaßsäulen, in allen Friseurläden und Speisewagen ein Plakat die — aus welchem Motiv immer — an der Kulturentwicklung Interessierten nach München zu einer Ausstellung.

Ohne tieferes Wissen um die moderne Aushangskunst, ohne wirkliche Fähigkeit, einem Bogen Papier, das heißt: einem Stück zweidimensionalen Raums die dringliche Wucht abzugewinnen, die dazu gehört, den hastenden Millionenmenschen zum Verharren zu zwingen, ist dieses Plakat gemacht: es ist ein aufgedonnertes Exlibris. Vergrößerung an Stelle von Größe, Ueberproportionierung statt Monumentalität, äußerliches Ausladen, nicht innere Gewalt. Das Wahrzeichen der Ausstellung ist, in anderm Sinn, als es sollte, ein wahres Zeichen von München 1908.

Der überwiegende Teil dessen, was auf der Ausstellung freie Kunst ist oder von der ‚Sache', dem Zweck, sich so weit loslöst, daß das uninteressierte Schauen Aufnahmemittel und Kriterium zugleich werden kann, trägt diesen Charakter: die Bauten, die Bildwerke, die Bühne. Diese, deutlicher als die beiden andern, zeigt ihn: der Wert des im Ausstellungsbühnenhaus Geleisteten steht gewiß schon in einem schiefen Verhältnis zu den aufgewandten Bar-, in gar keinem diskutierbaren aber zu den angewandten Lockmitteln. Was darin erfreulich, oft auch nur erträglich ist, ist nicht neu, und was neu ist, ist unerträglich.

Dieser Bericht ist nach dem vierten Abend geschrieben, an dem, dank einem einfach erschreckenden Einsichts- oder Geschmacksmangel, die Leitung der Ausstellungsbühne mit dem ‚Wundertheater' des Cervantes, das nach dem bekannten Märchen Andersens ‚Des Kaisers neues Theater' heißen könnte, ihr eigenes Publikum als eine Horde dupierter Dummköpfe verhöhnt und darauf mit dem ‚Peter Squenz' des Andreas Gryphius — der unwitzig-widerwärtigen Zurechtstaffierung des Rüpelspiels aus dem ‚Sommernachtstraum' für die vom dreißigjährigen Krieg gemütsverrottete und geistverlotterte Bildungsplebs — deutsche Art und Kunst überhaupt als äffisch und hündisch angeprangert hat. Die Erbitterung über die unerquickliche, unnütze Spielerei dieses Abends, für die so viel, bessern Kunstzwecken nicht gegönntes, Geld vertan und zu der mit dem in Isarbayreuth üblich gewordenen Tamtam unentwegt ganz Europa eingeladen wurde — diese Erbitterung allein könnte einem die Frage nach der künstlerischen Existenzberechtigung des ganzen Unternehmens, das ‚Münchener Künstlertheater' heißt, aufdrängen, wenn nicht bereits die ersten drei Aufführungen das eine bewiesen hätten: daß man es nicht mit einer Institution zu tun hat, die Kunstwerktotalitäten vermittelt, sondern mit einer heil- und einheitlosen Experimentierwerkstätte, deren krampfige Bemühungen nicht einmal immer interessant und nur da für kurze Zeit genießbar sind, wo die Experimen-

tatoren, während sie neue Geleise zu legen glauben oder vorgeben, sich auf längst ausgefahrenem Strang fortbewegen.

Durch einen günstigen Zufall habe ich die ersten drei Vorstellungen in dieser Reihenfolge gesehen: ‚Maienkönigin', ‚Faust I.', ‚Was ihr wollt'. Dadurch ergab sich eine interessante Eindrucksskala: Glucks Spielchen hat mich entzückt; der Tragödienteil Goethes hat mich in unschönem Wechsel erschüttert und ernüchtert, freiwillig erhoben und unfreiwillig erheitert; die Komödie aller Shakespeareschen Komödien hat mich entsetzt. Nun sind, natürlich nicht nach den in den Werken eingesprengten menschlichen und künstlerischen Energien, sondern vom Standpunkt des echten Dramas gemessen, die drei Stücke dreierlei völlig verschiedenen Wertes: das letzte ist ein Ganzes, das zweite ein Zwitter, das erste ein Nichts. Wäre ich ein impressionistischer Kritiker, ich könnte mir an dieser Konstatierung genügen lassen, um das Unvermögen des Münchener Künstlertheaters oder die Untauglichkeit seiner Prinzipien zu restloser Mitteilung von Kunstwerken in dramatischer Form zu kennzeichnen. Aber ich bin keiner, weil ich weiß, daß diese Abart kritischer Betätigung niemals den Wert oder Unwert einer Sache, sondern immer nur den einer Nebensächlichkeit, einer Person, nämlich gerade der des Kritikers, feststellen kann. Und hier, mehr als je sonst, nach all dem gehudelten Lob und verheimlichten Tadel, dem Aufbauschen, Zerpflücken und Zerfetzen von Einzelheiten, dem oberflächlichen Uebersehen des Wesentlichen, gilt es einmal sachlich zu sein, ja fast wissenschaftlich zu werden.

Kunst — das heißt natürlich: klassische Kunst, denn der Begriff ‚romantische Kunst' ist eigentlich eine contradictio in adjecto — Kunst zielt immer ab auf Beruhigung, Ausgleich, Harmonie; und zwar gerade mit Hilfe dessen, was die Beunruhigung, die Gleichgewichtslosigkeit, die Disharmonie schafft, der Erscheinungen selbst. In der Kunst hat der Mensch eine Möglichkeit gefunden, die Welt mit ihren eignen Waffen und auf ihrem eigenen Felde zu bekämpfen und zu bezwingen. Es gelingt ihm, die Diffusität der Erscheinungen im Raume — der Dinge — und die Diffusität der Erscheinungen in Zeit und Raum, deren Totalität wir das Leben nennen — die Vorgänge — zu ordnen. Jene durch die drei Raumkünste: Malerei, Schichtplastik und Rundplastik; diese durch die drei Vorgangs- (Sprach-) Künste: Lyrik, Epik, Dramatik.

Die Wirkung aller zwischenzweckfreien Kunst wird nun erreicht vermöge der sogenannten Illusion, das heißt: da das Wirkliche sich nicht nach dem Willen des Menschen ordnen läßt, so bleibt dem, der Kunstwirkung erstrebt, nichts übrig, als eine Wirklichkeit vorzutäuschen, die dann geordnet wird. Ein Kunstwerk ist daher seinem Wesen nach eine Nachahmung, die keine ist; man möchte es eine Aufahmung, eine Höherahmung nennen.

Die letzte und größte Tat des mit illusionären Mitteln Harmonien schaffenden Menschen mußte demnach die Erfindung einer Kunst sein, die bei völliger Nachahmung der Formen, in denen das menschliche Leben vor sich geht, die entgegengesetzte Wirkung, die das Leben an sich hat,

hervorruft: tiefste Beruhigung, reinsten Ausgleich, höchste Harmonie. Diese, immer als in jedem Sinn äußerste, weil wirkungsvollste, angesehene Kunst von allen wird heute, nach einer naheliegenden, aber unzutreffenden Bezeichnung der Griechen, die Schaukunst, oder, nach einer den Kern sicherer ergreifenden, die Handlungskunst oder die Vorgangskunst im eigentlichen Sinne genannt, nach dem Gegenstand ihrer Darstellung: den Handlungen oder Vorgängen. Den Ort, worauf diese ‚höhergeahmten' Lebensvorgänge vor sich gehen, nennt man Bühne.

Will also ein Künstler Erscheinungen des Menschenlebens, in jener letzten Art, die nun ausschließlich unter der Bezeichnung Vorgangskunst verstanden sei, so zu einem Ganzen ordnen, daß sie in andern ‚Harmonie' bewirken, so muß er auch menschliche Körper nachahmen; die Nachahmung kann zeichnerischer (Schattenrisse), plastischer (Puppen) oder körperlich-seelischer, kurzgenannt: funktioneller Natur (Schauspieler) sein. (Die Griechen haben noch eine vierte Art, eine Synthese aus den beiden letzten, gekannt: die Mimesis mit, durch starre Maske und Kothurn, teilweise aufgehobener und gehemmter Funktion). Für welche Vorgänge oder Vorgangskomplexe jede der drei Arten am geeignetsten ist, wird sich dem echten Vorgangskünstler ohne Schwierigkeit jeweils herausstellen. Primär ist auf alle Fälle die Nachahmung menschlicher (oder gottmenschlicher) Bewegungen, das ist: von Erscheinungen, die vornehmlich mittels der Kategorie der Zeit angeschaut werden. Ebenso: will ein Künstler Erscheinungen des Raumes so zu einem Ganzen ordnen, daß sie in andern ‚Harmonie' bewirken, so muß er Dinge nachahmen. Diese Nachahmung kann auf einer Fläche (Malerei), mittels Schichtlagerung (Relief) oder in einer kubischen Bildung (Plastik) geschehen. Für welche Dinge oder Dingkomplexe jede dieser drei Arten am geeignetsten ist, dies jeweils herauszufinden, wird dem echten Bildkünstler nicht schwer fallen. Primär ist auf alle Fälle die Nachahmung von ruhenden Dingen oder gewissermaßen zu Dingen beruhigter Vorgänge, Erscheinungen, die vornehmlich unter der Kategorie des Raumes angeschaut werden.

Es liegt nun ohne weiteres am Tage, daß die Erhebung der einfachen Nachahmung zur Höherahmung, das heißt: die ordnende Tätigkeit, die Harmonie bezweckt, in einem bestimmten System — und zwar in einem nach Maßgabe des zur Ordnung gewählten Materials bestimmten System — erfolgen muß. Und bald wird sich für jede Materialgattung ein einziges entwickeln, das die sicherste und intensivste Erreichung des Zieles verbürgt. Für die Vorgangskunst hat sich so das System der Tragödie (Komödie) und für die Raumkunst das System des Reliefs herausgestellt. Wir wollen sie die Wirkungsgesetze der beiden Künste nennen.

Von dem ersten braucht in diesen Blättern nicht mehr ausführlich gesprochen zu werden; es genügt die schlagwörtliche Charakterisierung des Systems als desjenigen der Kreuzung zweier Notwendigkeiten, deren katastrophale Disharmonie ein Tod oder ein Gelächter zu ruhevoller Ebenmäßigkeit erlöst.

Von dem zweiten muß eingehend hier gehandelt werden. Dieses System besteht nicht aus, sondern beruht nur auf dem Zusammentreffen zweier Zwänge, und zwar solcher, die aus unsrer psychophysischen Konstitution sich ergeben: die zweidimensionale Erfassung alles Sichtbaren durch das Sinnesorgan, und die Vorstellung von der Dreidimensionalität alles Sichtbaren durch die Erfahrung.

„Mit der Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gelangt der Künstler zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt. Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild — anderseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungemein erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, das heißt: sich kenntlich zu machen. Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar.

Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen."

Das Buch, dem diese Sätze entnommen sind, heißt: ‚Das Problem der Form in der bildenden Kunst', und auf das Kapitel, worin so ‚die Reliefauffassung' klargelegt wird, folgt eines, überschrieben: ‚Die Form als Funktionsausdruck', dessen Kerninhalt in folgenden Sätzen enthalten ist:

„In der Erscheinung als Raumwert haben wir ihren elementarsten notwendigsten Ausdruck erkannt, in dem Funktionswert einen Ausdruck, der sich auf diese Erscheinung als Raumwert bezieht. Es kann deshalb von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.

Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen.

Es ist dies für die bildende Kunst von großer Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und fragt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er fragt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so gewonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als getan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.

Für den Eindruck sprechen aber noch ganz andre Momente mit, wie wir früher gesehen haben, und deshalb fängt die eigentliche künstlerische Wirkung erst an, wenn die Ausdrucksvorstellung der Geste durch die Bedingungen der Eindrucksanforderungen geläutert ist. Bei diesem Prozeß wird es sich zeigen, daß eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind, andere müssen so umgeordnet werden, daß sie den Anforderungen der Reliefanschauung entsprechen. Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, daß diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird. So vieles, was als Neuerung und Originalität auftritt, beruht nur auf dieser Abwesenheit der künstlerischen Gestaltung."

Stellt man in diesen prachtvoll präzisen Ausführungen das Wort ‚Raum' stets an die Stelle von ‚Funktion', und umgekehrt, ändert (Bild-) Kunst immer in Vorgangskunst und die Worte Leben, agieren, bewegen, Geste und ähnliche mehr, entsprechend um, so ergeben sich Sätze, die in einem vortrefflichen Buche, betitelt: ‚Das Problem der Form in der handelnden Kunst' stehen — könnten. Könnten. Denn ein solches Buch gibt es leider nicht. Seit zwei Jahren versuchen die als ‚Der Weg zur Form' geeinigten, bekannten Aufsätze die Lücke auszufüllen und, die letzthin erschienene, aus diesen Blättern hervorgegangene ‚Kritik der Bühne' enthält manches, was in diesen Zusammenhang gehört, zum Beispiel: die Gedanken über die ‚Morphologie des Dramas'. Aber ein erschöpfendes Werk fehlt. Vielleicht schreibt es uns der Autor des jüngern jener beiden Sammelbände. Und dann wird er zweifellos ebenso fortfahren, wie der bildende Künstler in seinem Buche: wie dieser Canovasche Grab- und gewisse moderne Denkmäler mit ihren Stuck und Stein gewordenen Menschen, so wird er die sogenannte Reliefbühne mit ihren Blut und Bein gewordenen Statuen abtun, und er wird diesem wustmannisch-ergötzlichen Exkurs eine Schlußbetrachtung folgen lassen etwa dieser Art:

„Diejenige Auffassung der Natur, vornehmlich des Menschen, die die Wahrheit nur in der Form als Ausdruck von Raumwerten sieht, führt dann auch zu dem falschen Begriff von Richtigkeit, der heutzutage der Bühnenkunst gegenüber eine so große Rolle spielt.

Aus dem früher Gesagten ist es klar, daß diese Richtigkeit sich auf den eigentlichen vorgangskünstlerischen Gestaltungsprozeß gar nicht bezieht, sondern nur auf die Natur als Darstellungsobjekt. Die Bühnenkunstentwicklung hat deshalb nie mit dieser Richtigkeit begonnen, sondern mit der Gestaltung der Form als Funktionswert, und erst allmählich hat sich die Form als Raumwert ausgebildet und ist sozusagen hineingewachsen. Alle ihre Entwicklungsstadien treten also nur innerhalb der bühnenkünstlerischen Gestaltung als ein sich entwickelnder Faktor auf und machen sich nur als solcher dabei geltend. Selbstständig und losgelöst von dem vorgangskünstlerischen Gestaltungsprozeß ist diese Richtigkeit dabei gar nicht in Frage, und sie tritt nur als Richtigkeit einer künstlerischen Wirkungsform auf, nicht an sich. Drehen wir aber den Entwicklungsgang um, und verlangen wir in erster

Linie die Richtigkeit der Form als Raumwert, bevor eine bühnenkünstlerische Gestaltung beginnen darf, so wird damit eine Auffassung der Natur, vornehmlich des Menschen, und ein Vorstellungsbesitz selbständig großgezogen, welche für die vorgangskünstlerische Verwertung unbrauchbar sind, weil der vorgangskünstlerische Gesichtspunkt nicht von vornherein bei ihrer Entwicklung mitgewirkt hat."

1907 hätten diese Sätze noch nicht in einem ‚Problem der Form in der handelnden Kunst' zu stehen brauchen. Von 1908 ab müssen sie es. Denn in diesem als eines des herrlichsten Theaterheils ausgerufenen Jahr ist eine Bühne dahin geraten, die Wirkungsgesetze beider Künste zu verwechseln, den Funktionsausdruck dem Raumausdruck zu opfern. Erst jetzt gibt es einen Canova der Bühne.

Er heißt: Georg Fuchs, die Bühne: das Münchener Künstler-Theater, das System: die Reliefbühne. Die künstlerische, besser unkünstlerische Scheinmotivation für diese Verirrung ist genau so durchsichtig wie die einzelpsychologischen Gründe, die ihr den Boden bereitet, und die massenpsychologischen, die sie begünstigt haben.

Jene beruht auf einem sehr einfachen Trugschluß, der fast so alt ist, wie das abendländische Schließen überhaupt. Der fliegende Pfeil ruht an jedem durchflogenen Punkt einen Moment lang: deshalb ruht er überhaupt — schlossen vor zweieinhalb Jahrtausenden die Eleaten. Das szenische Geschehen ist in jedem Moment ein Sichtbares, im Sprachgebrauch ein Bild: deshalb ist das Drama ein Bild — schließen heute die Münchener. Dem Ehrentitel eines Canova gesellt sich für Herrn Fuchs der nicht minder ehrenvolle eines Zeno der Bühne. Aber erfreulicherweise waren die griechischen Philosophen nicht auch griechische Soldaten: es wäre ihnen wohl nicht gut bekommen, wenn sie ihre, trotz dem Trug, sehr geistreiche Theorie in die Tat umgesetzt und jeden Pfeil, statt abzuschießen, in der Hand von einem Raumpunkt zum andern getragen hätten. Die süddeutschen Theaterdenker aber sind zugleich auch die Täter ihrer, eben wegen des Trugs, schrecklich absurden Theorie: eine Szene wird im Münchener Künstler-Theater in eine Unzahl Bilder gehackt und jedes Bild eigens hingestellt. In beiden Fällen wird natürlich nichts andres getan, als der Begriff der Bewegung durch Zerlösung in seine zeitlichen und räumlichen Einzelbestandteile seines Hauptingrediens, der Kontinuität, beraubt und so einfach aufgehoben; nur mit dem Unterschied, daß dieser Fehlschluß nicht den logizierenden Kopf, wohl aber das Drama sprengt, und dies bis zur Nichtwiedererkennbarkeit. Es wird zur Bilderfolge, die Bühne zum Wechselpanorama, der Schauspieler zum Versatzstück, der dramatische Gestus zur Umbaumanipulation. Ein kraß gewähltes, aber völlig wahres Beispiel möge das verdeutlichen.

Erstes Bild: Leere Szene; ein sogenannter Garten, das heißt eine Ruskuswand, in die, symmetrisch verteilt, drei Rundbogen geschnitten sind, in der Mitte ein größerer, an den beiden Seiten kleinere; vor dem mittlern

steht, seine Breite erfüllend, eine — durchaus sachliche, das ist: reiz- und zierlose — weißlackierte Bank in Halbovalform. Zweites Bild: Ein Schauspieler tritt auf, setzt sich in die Mitte der weißen Bank, die in der Mitte der Ruskuswand, die in der Mitte der Bühne steht. Aus unklaren Gründen rückt er plötzlich nach rechts. Ist die Bank frisch gestrichen? Hat ihn ein Vogel — gestreift? Nein. Sondern: nach ein paar Augenblicken, wird — drittes Bild — ein zweiter Schauspieler auftreten und wird sofort das dringende Bedürfnis fühlen, sich auf die jenseitige Ecke der Bank niederzulassen, damit das Bild nicht kippt. Plötzlich rückt der erste wieder in die Mitte. Hat ihn eine Wespe gestochen? Keineswegs. Hat er dem andern vielleicht etwas anzuvertrauen? Weit gefehlt. Sondern — viertes Bild — ein dritter Schauspieler tritt auf und muß natürlich sofort dafür sorgen, daß Bank und Bild balanziert ist. Und so weiter ins Unbegrenzte. (Man denke sich in dieser Weise etwa die Befehlsszene aus Kleists ‚Prinzen von Homburg' gespielt.) Wer das für übertrieben hält, der komme nach München und sehe sich im Künstlertheater ‚Was ihr wollt' an. Wie in diesem Fall mit der schablonenhaft symmetrischen Massengruppierung, so wird in ähnlicher Weise noch mit Linien, Farbflecken, Lichtführung hantiert. Es ist ein fortgesetzter Wechsel von Films aus Menschenleibern und Dingen; und das Geflimmer ist selbstverständlich nicht geringer als beim echten Kinematographen.

Nun können, wie ja auch beim guten Bildwerk Raumklärung und Funktionsklarheit Hand in Hand gehen, sich auch Funktions- und Raumausdruck auf der Bühne decken. Und mit künstlerischem Takt ist das bisher nicht nur in der vorwagnerschen Oper — wo die Arien, die den Darsteller solange ohne eigentliche Funktion ließen, es geradezu verlangten — sondern auch im Schauspiel verwendet, ja in der letzten Zeit ist dies gelegentliche Bildstellen an berliner Theatern in ein fein empfundenes System gebracht worden. Reinhardt nämlich gebraucht es, wie etwa Shakespeare den Reim: zur Betonung, zur Heraushebung, als Ausklang. Ich erinnere, statt an viele andre, an das überwältigende Bild in der Aufführung der ‚Kronprätendenten' vor bereits vier Jahren, wie Haakon und Margarete in der Dorfgasse vor einander knieen und die rhythmische Regelmäßigkeit ihrer dunklen Stellungen sich von dem schneelichten Hintergrund abhob.

Aber es ist nackter Unsinn und dem innersten Wesen der Vorgangskunst völlig zuwiderlaufend, wenn dies in jedem Moment, den Melpomene gibt, getan wird. Und das tut das Künstlertheater. Das heißt: es will es. Denn selbstverständlich muß das zurechtgemachte Gesetz meist alle drei Bilder lang durchbrochen werden, weil sonst ein Stück überhaupt nicht zu spielen wäre, und nach jeder Handvoll Dichtung der Vorhang fallen müßte, damit der Raum neu geordnet werden kann. Manche Szenen werden denn auch ganz unreliefmäßig gespielt, und von Bildwirkung ist keine Rede. Aus dem grausen Gemisch dieses neuen Reliefunsinns und des alten Reinhardtsinns besteht darum auf dem Künstlertheater so eine Faustaufführung. Das ist

ein Durcheinander von kitschiger Tableaumache, interessantester Körperkunst, Schmierengespiel, Schattentheater, Nachahmung guter und schlechter berliner Provenienz, Lücken, falschen Betonungen, Aufdringlichkeiten, Operngesten, Uebertreibungen, Textverballhornungen, ein Nebeneinander kulthafter Erschütterungen und fadester Ausstattungspossierlichkeit, daß einem die Lust zu längerm Hören und Sehen gründlich vergeht, und man schon nach dem Schützenfestzug, der den Osterspaziergang ersetzt, davonlaufen würde, wenn man nicht hoffte, durch das episodische Zusammenspiel von Marie Conrad und Albert Heine und die holde, zuletzt in aller Wahnverzerrung umso herzergreifendere Lieblichkeit von Lina Lossen ein klein wenig entschädigt zu werden. Man versteht nun wohl meine Eindrucksskala, und warum das viertelstündige Rokokoschablonenoperchen den einzigen vollendeten und reinen Genuß bot.

Es kann mir, zumal in dieser Zeitschrift, deren Zweck nicht die Befriedigung der bildungsbeflissenen Tagesneugier, sondern die sichtende Ueberschau über die Gesamtheit der Theaterdinge ist, weder darauf ankommen, all die kunstwidrigen und stilzwittrigen Momente einzeln aufzuzählen und zu erörtern, deren sich das Münchener Künstlertheater schuldig gemacht hat, noch über jeder Trefflichkeit und Wohlgelungenheit — deren selbstverständlich manche, nicht allzuviele, auffallend wenige in den Farbenzusammenstellungen, dahin und dorthin verstreut, sich zeigten — die Hände zusammenzuschlagen, am allerwenigsten aber die hundert Widersprüche, Unverfrorenheiten und Fehler anzukreiden, die die Propagandaschriften bevölkern. Sondern es konnte mir nur ankommen auf die Herausarbeitung und Bewertung des Prinzips, das die einzige, als epochal er- und reklamierte, aber als so fatale Niete enthüllte Neuheit darstellt. Die einzige. Denn alles andre ist alt, älter, am ältesten; und es gehört schon der ganze, überhaupt nicht mehr qualifizierbare Dünkel, der seit längerer Zeit in München heimisch geworden ist, und dem die Feuilletons fast der gesamten münchner Presse täglich den fettesten Dünger liefern, dazu, die grandiosen Errungenschaften Reinhardts — die resolut durchgeführte Plastik der Szenerie und die Ausgestaltung durch bestrangige, echte Bildkünstler, statt durch Kulissenmaler — diese Errungenschaften zu übernehmen, zu verniedlichen, und dann seine Bühnen als die Brutstätten einer blos verfeinerten Meiningerei zu beschimpfen, ja ihnen nachzusagen, es werde von ihnen die eigentliche Dichtung zugunsten des Szenenapparats vernachlässigt. Reinhardt hat manchen Fehler gemacht, aber diese Anpöbelung haben er und seine Leute nicht verdient. Da bleibe der Teufel höflich, wenn nun der Spieß umgedreht wird und jenen genialen Regisseuren, die mehr als ein Dutzend dramatischer Gedichte so von innen her lebendig gemacht haben, daß sie ein Geist zu sein und nun zum ersten Mal ein Leib geworden schienen, wenn ihnen dies geboten wird von solchen Duodeztheatercanovas, solch dilettierenden Bühneneberleins, die Malvolio in der Hafengasse einsperren und Gretchen an einem Dynamomotor spinnen lassen, damit das Reliefgesetz nicht verletzt werde! Die das Mädchengemach,

drin Faust volle Stunden säumen möchte, zu einer Speisekammer mit zwei Eiskästen und die spritzenden, flitzenden Fastnachtstollheiten, die Junker Tobias anzettelt, zu einer Serie von ‚Jugend'-Titelbildern degradiert haben, damit sie mit vorgehaltenem Daumen feststellen können, „wie fein alles im Raum steht"! Es bleibe Der und Jener sachlich, wenn sie immer wieder verkünden, niemals, bevor auf der Theresienhöhe ein Theater gestanden habe, seien vereinfachte oder perspektivisch richtige Szenen dagewesen! Zeigt mir doch einen Tiefenfehler in den ‚Räubern' des Deutschen Theaters, in der ‚Lysistrata' der Kammerspiele! Ist das Zimmer, in dem der alte Moor den falschen Hiobsboten empfängt, nicht zehnmal unerklügelter und hundertmal stimmungskräftiger gewesen als euer aus Dürer und Rembrandt zusammengestoppeltes Fauststudio?! So könnte man noch tausend Fragen und eine stellen: ob es nicht wichtiger sei, dafür zu sorgen, daß die streng stilisierten Erzengel nicht naturalistisch sprechen, als peinlichst darüber zu wachen, daß „Was ihr wollt" doch ja als Schiffermärchen erscheine? Und so fort und so fort . . .

Ein Narr möchte auf Antwort warten. Denn die starken Köpfe, die glauben, die ‚Illusion' ausgeschaltet und die ‚Guckkastenbühne' überwunden zu haben, weil sie die beiden Seitenwände ‚neutral' lassen; die nicht fühlen, wie der Verfasser jenes oben so ausführlich benutzten ‚Problems der Form in der bildenden Kunst', Adolf Hildebrand, den sie „mit Stolz den Ihren nennen", ihr Gegner sein muß; die nicht merken, wie er wirklich in seinem kleinen, wohl erbettelten Beitrag, dem einzig brauchbaren, in ihrem prahlerischen Programmbuch sanft die Gemeinschaft mit ihnen ablehnt: diesen sonderbaren Kunstmetropoliten und Kulturmatadoren ist mit Gründen wohl noch weniger als dem gründescheuen Falstaff abzutrotzen. Derlei Motive, vernünftige oder gar künstlerische, kommen ja auch für sie nur in letzter Linie oder überhaupt in keiner in Betracht.

In allererster Reihe dagegen jene aus Machtgeiz, Ehrgier, echtem, aber mittelmäßigem Können, wirklichem, aber schlecht verwandtem Wissen, Eitelkeit und Kirchturmpatriotismus seltsam gemischten Motive, die mit dem witzigen Dialektwörtchen von Josef Ruederer, das ich gerade vor einem Jahr zum ersten Mal hier mitgeteilt habe, umschrieben werden: Mir san halt a no do!

Das berliner Opernjahr / von Sperando

Immer näher rückt der Zeitpunkt heran, wo das Königliche Opernhaus, bisher von keiner Seite ernstlich bedroht, sein Wagnerprivileg einbüßen und in den Kampf ums Dasein gehetzt werden wird. Und noch immer bewahrt es einen erstaunlichen Gleichmut. Im verflossenen Jahr hat es sich von jeder befreienden Tat ferngehalten. Von den Novitäten

hat nur ‚Madame Butterfly‘ einige Ausdauer bewiesen; die andern hat der Premierenwind weggeweht. Trotzdem ist das Selbstbewußtsein des glücklichen Besitzenden so sehr gestiegen, daß er den Ereignissen vorgreift und einer Sommerbühne den vielbegehrten Wagner zu wenig standesgemäßer Behandlung überläßt. Man nimmt schon eine ganze Weile diese lethargische Tätigkeit des königlichen Instituts ebenso gleichmütig hin, in der sichern Erwartung, daß die Widerstandsfähigkeit gegen den Fortschritt bei der Leitung unerschütterlich ist. Bis eben der Tag der Rache des Publikums kommen und das Opernhaus seiner königlichen Schwester vom Schauspiel in finanziellen Mißerfolgen nichts nachgeben wird.

Wir verlangen vom Opernhaus einen Fortschritt erstens im ‚Was‘, zweitens im ‚Wie‘. Das ‚Was‘ macht natürlich Kopfschmerzen. Der Wagnernachwuchs ist als trockenes Epigonentum kaum in Betracht zu ziehen. Es ist ausgeschlossen, daß man mit solcher Systematik die Leute ins Opernhaus lockt. Sie wollen Realismus, aber sie sehnen sich höchst dilettantisch nach ‚Melodie‘. ‚Der Pfeifertag‘ von Schillings ist verschwunden; Richard Straußens ‚Salome‘, die ganz andre Werte einzusetzen hat, regt den Ehrgeiz nach Freibillets nicht mehr an. Was bleibt übrig? Wer hat den Mut, wer die Kraft, über Wagner (auch melodisch) hinwegzuschreiten? Der erste würde sich finden, die zweite findet sich vorläufig nicht. Aber ist es denn notwendig, Wagner zu überwagnern, einen neuen Höhepunkt zu schaffen? Nein, es ist sogar im Interesse der Aufnahme der Oper höchst unerwünscht. Bleibt ein angenehmer Eklektizismus, der es mit niemand verdirbt, die Technik souverän beherrscht, die Erfindung aus zweiter und die Technik aus erster Hand in den Dienst eines spannenden Librettos stellt. Solche Arbeit leistete d'Albert; solches Glück lächelte ihm. Die Gunst des Opernhauses aber nicht. Daß von den Aelteren unserm Mozart die Liebe der Herrschaften an der Spitze nicht gehört, ist offenes Geheimnis. Nicht weniger bekannt aber dürfte sein, was besagter Meister für die Erziehung unsrer Sänger leisten könnte. Eine ganze Reihe von halben Novitäten wären bei Mozart zu suchen. Anerkannt kann (neben der Hugenotten-Einstudierung) nur werden, daß das Opernhaus gelegentlich einmal, freundlichem Zureden nachgebend, deutsch denkt und zum Beispiel den ‚Barbier von Bagdad‘, allerdings zu Nutz und Frommen weniger Leute, neueinstudiert. Die Liebe ist unglücklich, aber der Wille ist zu loben.

Kommt das ‚Wie‘. Man weiß, daß die königliche Bühne sich gegen jeden Fortschritt in der Art der Aufführung sträubt. Wer vom modernen Theater kommt, ist über die Vorsintflutlichkeit des Lebens auf der Bühne erstaunt. Allerdings wird eine mit musikalischer Anlage gepaarte Intelligenz schon aus Gründen der Illusion etwas von ihren Forderungen an den Realismus abstreichen. Die alte Oper, die italienische Verdi-Oper zumal, Meyerbeer e tutti quanti werden stilistisch mißhandelt, wenn man den Realismus zuweit treibt. Warum aber stellt sich der Sänger, der eine Arie vorträgt, an die Rampe, um den Beifall des Publikums entgegenzunehmen?

Es gibt einen sichern Takt, ein sicheres Stilgefühl, das vor jeder Uebertreibung warnt und schützt.

Rein äußerlich ist, wie man wohl bemerkt hat, der Seitenblick auf die ‚Komische Oper' nicht ohne Einfluß geblieben. Zufällig stimmt aber die Neigung, das Bühnenbild prächtig zu gestalten, vortrefflich zu der Prunkliebe der beteiligten Kreise. Doch was früher schablonenhaft war, ist jetzt ein wenig differenzierter geworden. Also: in der Inszenierung ein entschiedener Fortschritt, in der Regie kaum einer. Das Schlimmste freilich ist der Mangel an Einheit in der Leitung. Der Oberleitung mangelt die musikalische Einsicht, aber ihr Einfluß bleibt maßgebend. Der Kapellmeister ist, wenn er nicht gerade Richard Strauß heißt, nur ein bedeutendes Glied in der Kette ausführender Faktoren. Daß in seiner Hand alle Fäden zusammenlaufen müßten, daß von ihm das Wohl und Wehe einer Darstellung in erster Linie abhängt, das begreift man bei uns nicht. Also: die Mängel liegen im System. Besserung ist schwer zu erhoffen.

Wir haben seit Jahren eine ‚Komische Oper'. Wiederholt ist hier die Rede davon gewesen, was sie uns geschenkt hat. Man hat ihr Wohlwollen genug bewiesen. Es ist an der Zeit, daran zu erinnern, daß hier der Fortschritt im ‚Was' zu dem Fortschritt im ‚Wie' in erstaunlichem Mißverhältnis steht. Was hätte diese Bühne bei den großen Mitteln, mit denen sie arbeitet, alles leisten können! Was ist sie uns schuldig geblieben!

Da gab es unzählige Experimente und ein paar Treffer. Irgend eine Liebhaberei entschied für die Wahl eines Bühnenwerkes, irgend eine Liebhaberei versuchte die Tradition zugunsten höchst problematischer, weil von keiner musikalischen Sachkenntnis getrübter Ideen zu stürmen. Hoffmanns ‚Erzählungen' bleiben uns als erste, ‚Tiefland' als zweite wirkliche Tat in der Erinnerung haften. Ein eigensinniger, wenn auch von ernstem Streben beseelter Direktor, verschließt sein Ohr oft der Musik und meist den Reden derer, die einen Musiker voll Initiative an der Spitze dieses Instituts sehen wollen. Fürchtet Herr Gregor vielleicht, ein plötzlicher Aufschwung nach dem Eintritt eines solchen musikalischen Leiters könnte seinen Ruhm als Operndirektor schmälern? Ich weiß wohl, er hat eine Wahl getroffen, aber ich bezweifle, ob der neue Kapellmeister kontraktlich zu scharfem Widerspruch ermächtigt ist.

Also: auch hier, in diesem Hause des Fortschritts um jeden Preis, ist ein verfehltes System zu beklagen. Aber soll an einer Privatbühne ein Bureaukratismus in andrer Form siegen? Sollte auch hier über prachtvolle Inszenierungen, über manche erfreuliche Regietat, über den Willen zum Fortschritt hinaus nichts zu erhoffen sein?



Städtische Volkstheater / von Carl Wilhelm Marschner

Bekanntlich ist vor einiger Zeit in der berliner Stadtverordneten-Versammlung die Vorlage des Magistrats, betreffend die Erhebung einer Theater-Billetsteuer abgelehnt worden. Aber damit scheint die Gefahr, daß sie in der alten Form von neuem wieder auftauchen könnte, noch nicht beseitigt. Die endgültige Erledigung der Angelegenheit wäre nun meines Erachtens eine obligatorische kommunale Theatersteuer, aus deren Erträgen die Stadt Berlin vier, nötigenfalls acht und mehr städtische Volkstheater gründen und betreiben soll, um ihrer unbemittelten Bevölkerung, insonderheit den kleinen Beamten und Lohnarbeitern, den unentgeltlichen Theaterbesuch gewährleisten zu können.

Da jede neue Idee als ein Hirngespinst angesehen und auch nur als solches bewertet wird, wenn ihre reale Durchführbarkeit sich nicht gleichzeitig erweisen läßt, so will ich, bevor ich die großartigen sozialen und idealen Vorzüge meines Vorschlages näher beleuchte, zunächst an der Hand von Zahlen darlegen, daß meine Idee bei gutem Willen dazu seitens der maßgebenden Körperschaften zweifellos verwirklicht werden könnte.

Die Einnahmen der Steuerverwaltung der Stadt Berlin betragen durchschnittlich im Jahre etwa siebzig Millionen Mark, die hauptsächlich aus der Gemeinde-, Gemeinde-Einkommen-, Gewerbe- und Umsatz-Steuer fließen. Wenn nun zunächst fünf Prozent (später vielleicht acht, höchstens aber zehn Prozent) dieser direkten Steuern als eine obligatorische Theatersteuer von jedem steuerzahlenden berliner Bürger nach Maßgabe des von ihm bisher jährlich gezahlten Gesamtsteuerbetrages erhoben würden, stünde dem Magistrat im Jahr ein Theaterbetriebsfond von wenigstens drei, später vielleicht von fünf bis sieben Millionen Mark zur Ausführung meines Vorschlages zur Verfügung.

Gedacht ist zunächst die gleichzeitige Gründung und Eröffnung von vier städtischen Volkstheatern (Berlin NW., NO., SW., SO.) nach dem Muster des bayreuther Festspielhauses, also Bühnenhäuser mit durchgängig gleichen amphitheatralisch angelegten Plätzen für zweitausend Personen. Und da für jeden Steuerzahler einmonatiger Turnus vorgesehen ist, würde bei täglich achttausend Besuchern zweihundertvierzigtausend berliner Bürgern zwölfmal im Jahre Gelegenheit geboten werden, nach antikem Muster unentgeltlich höhere, edle, reine, wahre Kunst zu genießen.

Und um höhere Kunst dem Volke bieten zu können — ich habe in erster Linie die Pflege unsers klassischen Dramenbestandes ins Auge gefaßt — würde für jedes städtische Volkstheater ein Jahres-Etat von fünfhunderttausend Mark (einschließlich Verzinsung des Baukapitals) zu veranschlagen sein, für vier Bühnen also ein Gesamt-Etat von zwei Millionen

Mark; es verbliebe demnach zu Gunsten des Stadtsäckels immer noch ein jährlicher Nutzen von mindestens einer Million Mark!

Dies wäre in kurzen Umrissen die zahlenmäßige Beweisführung für die Möglichkeit der Verwirklichung meines Vorschlages, der zunächst natürlich nur das Embryo der von mir gedachten ‚Städtischen Volkstheater‘ ist; vielen klugen und erfahrenen Köpfen ist nunmehr Gelegenheit gegeben, an der Hinüberführung meiner Idee aus dem Gebiete prüfender und erwägender Betrachtungen in das Reich der vollgereiften lebendigen Tatsachen schöpferisch mittätig zu sein. Heute nur noch einige Worte über den sozialen und idealen Gewinn, der, wie bereits erwähnt, dem Wohle der Allgemeinheit durch die Realisierung meines Vorschlages in jetzt vielleicht noch nicht ganz ersichtlichem, aber zweifellos in großartigem Maßstabe zuteil werden würde. Man kann den Erfolg der Einführung der Theatersteuer zum Zwecke der Gründung von unentgeltlich zu besuchenden städtischen Volkstheatern ungefähr an der im rapiden Aufstieg erfolgten Entwicklung der berliner Freien Volksbühnen abmessen: welche hingebende Opferfreudigkeit an die Idee und welche ehrliche, tiefgehende Begeisterung für Kunst und Bildung auf Seite der Arbeiterschaft hat diese sozialdemokratischen Einrichtungen vom ersten Tage ihrer Entstehung an begleitet und bis zur heutigen Blüte geführt! Wie geringfügig ist dagegen das Opfer, das die Theatersteuer dem einzelnen, besonders dem kleinen Manne auferlegen würde im Verhältnis zu den großen allgemeinen ideellen Vorteilen, der Tausenden der berliner Bevölkerung durch den jährlich zwölfmaligen Besuch der hochkünstlerischen Darbietungen der städtischen Volkstheater völlig unentgeltlich geboten würde, denn der auf den kleinen Beamten und Arbeiter im Jahr entfallende geringfügige Steuerbetrag von dreißig Pfennigen bis zu einer Mark kann doch ernstlich als ein ‚Opfer‘ nicht angesehen werden; noch weniger für die bemittelten Volkskreise, selbst wenn für diese zwei bis zehn Mark für Jahr und Steuerzahler in Betracht kommen. Die Haupt-‚Last‘ der neuen Steuer würde sich freilich auf die Schultern der vermögenden und wirklich reichen Leute abwälzen, die aber gewiß nicht — schon aus Scheu, sich damit lächerlich zu machen — den sehr mäßigen Prozentsatz der Steuer als ein von ihnen zu Gunsten des Volkes dargebrachtes Opfer charakterisieren werden, zumal ihnen diese neue Steuer so schön mundgerecht gemacht werden kann mit der Versicherung, daß sie damit ein gut Teil jener sozialen Fürsorge ausüben, in deren Betätigung die höheren Kreise angeblich unermüdlich wetteifern, ganz abgesehen von der Tatsache, daß gewiß die meisten dieser Herrschaften das Unendlichfache des auf sie entfallenden Theatersteuerbetrages jährlich allein als Trinkgelder verausgaben. Natürlich sind diese obern Zehntausend, von denen hier die Rede ist (für Berlin kommt wohl schon eine bedeutend größere Gruppe der stärkern Steuerzahler in Betracht), der eigentliche Stützpunkt für die finanzielle Grundlage meines Projekts, was gern und freudig anzuerkennen wäre und zwar um so mehr, weil sie an der praktischen Ausnützung, das

heißt als Besucher, der städtischen Volkstheater gewiß nicht selbst teilnehmen würden, und zwar aus Gründen, die für jeden Einsichtigen und genauen Kenner unsrer gesellschaftlichen Verhältnisse klar auf der Hand liegen, ganz ungeachtet vieler hier nicht näher zu erörternder Ursachen.

Schließlich möchte ich als letzten, aber gewiß nicht am geringsten zu bewertenden Vorzug die hochwichtige sozialpolitische Bedeutung der Realisierung meiner Idee hervorheben. Seit Jahren sind gewisse Kreise bemüht, die sozialdemokratische Gefahr mit allen möglichen Mittelchen nach Art der Quacksalber zu bekämpfen, um immer wieder den auffälligsten Mißerfolg ihrer Sisyphusarbeit an der unleugbaren Tatsache zu erkennen, daß die Hydra des ‚Umsturzes' wächst und immer wieder wächst. Gestützt auf das von hoher Stelle seiner Zeit in den sozialen Kampf geworfene Wort: „Ich will, daß dem Volke die Religion erhalten bleibe", hat man zwar die Kirchensteuer nicht abgeschafft, wohl aber eine große Anzahl neuer Kirchen gebaut und geglaubt, mit deren Hilfe die bösen Sozis ausrotten zu können, ohne dabei zu bedenken, daß weder Kanzel noch Lehrstuhl die im Herzen glimmende Glut der Begeisterung zu jenem Feuer entfachen können, wie es der aus dem Vulkan einer heißen Dichterseele aufzuckende Funke flammender Beredsamkeit vermag, der auf die empfängliche Volksseele überspringt. Wohlan: Man baue Theater fürs Volk! Man sei dem Volke ein Schatzgräber und führe es in den Bannkreis der wirksamsten Beschwörung, in den Bannkreis der großen Geister, die für das Volk gelebt und geschaffen und durch unsterbliche Dichterwerke ihre Schätze dem Volk auf ewig vererbt haben. Und dieser Bannkreis sei das ‚Städtische Volkstheater', dessen Pforte dem Manne des Volkes zur Betätigung seines starken Dranges nach Bildung, zur Erfüllung seiner heißen Sehnsucht nach den Kunstgenüssen der Begüterten ohne ein persönlich fühlbares Opfer offen stehen.

Und wer möchte es bestreiten, daß die hier in Vorschlag gebrachte Schöpfung der städtischen Volkstheater nicht auch eine nationale Ehrensache wäre, zum mindesten eine Ehrensache der Stadt Berlin? Oder wird Berlin warten wollen, bis eine andre Großstadt des Reiches ihm die Ehre, das erste städtische Volkstheater nach dem hier skizzierten Muster geschaffen zu haben, streitig macht? Oder könnte man so verblendet sein, zu glauben, daß das hier von mir ausgeworfene Samenkorn im Winde der widerstreitenden Meinungen verwehen und keine Frucht tragen wird?

Man wolle nur, denn wo ein Wille, ist auch ein Weg. Und es wäre gewiß traurig um das Wollen der Stadt Berlin bestellt, wenn sie die Gelegenheit versäumte, sich mit einer glänzenden Tat an die Spitze der modernen Kulturwelt zu stellen, um dadurch den Rang Berlins als Brennpunkt deutschen Geisteslebens, deutschen Schaffens und Strebens zu einem Gemeinwesen von antiker Größe zu erhöhen!

Rundschau

La Nave

Gabriele d'Annunzio hat, wie bekannt, ein neues Drama verfaßt und damit einen großen Erfolg erzielt. Im Vorjahr hatte er mit seinem philosophisch dozierenden ‚Piu chè l'Amore' in Rom ein bedenkliches Fiasko erlitten. Das Problem, das er behandelte, war den Römern unverständlich, aber auch literarisch blieb dieses Werk hinter seinen frühern Arbeiten zurück. Man ging also diesmal mit skeptischen Gefühlen zur Premiere und hatte vielleicht nach italienischer Sitte die üblichen Wurfgeschosse in der Tasche. Aber es kam anders. Die Scharte sollte ausgewetzt werden! d'Annunzio hatte die Stelle gefunden, wo seine Landsleute sterblich sind.

Der Dichter verzichtet dieses Mal darauf, den Italienern philosophische Probleme zu dozieren. Er wendet sich an das patriotische Empfinden seines Volkes, indem er ihm ein Bild aufrollt aus der heroischen Zeit der Entstehung des weltenbeherrschenden Venedigs. Es ist während der Völkerwanderung. Dem Ansturm der Barbaren ist die mächtige Roma erlegen, Italien von fremden Völkerschaften überflutet. Da rettet sich ein Teil des unterjochten Volkes auf jene Inselchen in der Adria und gründet ein Reich, das bestimmt ist, die römischen Traditionen von Verfassung und Weltpolitik als Erbe zu übernehmen: Venetia! Der Keim der zukünftigen Großmacht birgt sich in dieser Gemeinschaft von fleißigen Handwerkern und seekühnen Helden. Ob auch der nahe Kontinent von Feinden wimmelt — sicher und entschlossen behaupten sie ihre neue Heimat und kämpfen zugleich den leidenschaftlichen Kampf mit den feindlichen Elementen. Wie ein prophetischer Hauch weht es durch das Vorspiel: Dieses Volk wird zur Größe gelangen. Mächtig klingt diese Weissagung aus in der wuchtigen Rede des neuerwählten Tribunen, die mit dem Wahrspruch der alten Venetia schließt: „Arma la prora e salpa verso il mondo!" „Rüstet den Kiel, lichtet die Anker gegen die Welt!" — — „Gegen die Welt, gegen die Welt!" jubelt das Volk. „Rüstet die Schiffe gegen die Welt!"

Wir erkennen die Parallele: Wie einst Venedig aus den Trümmern eines untergegangenen Volkes sich zur neuen politischen Größe und Einheit durchrang, so steht auch jetzt Italien an der Schwelle einer neuen Zeit, die es aus der alten Zersplitterung einer größern Zukunft entgegentragen soll. Hier springt die Quelle des Erfolges: Patriotismus, Nationaleitelkeit und eine kleine Dosis Chauvinismus.

Aber noch eine ernstere Gefahr ist zu bestehen als der Ansturm der Elemente, der äußern Feinde: Das schleichende Gift byzantinischer Verderbtheit. Basiliola, das verführerische Weib, das am Hofe von Byzanz alle Künste und Listen buhlerischer Liebe gelernt hat, fesselt den Tribunen durch ihre Reize. Bald ist sie Herrscherin im Inselreich. Ihre Feinde hat sie vernichtet oder verbannt, den Tribunen gänzlich zum Sklaven seiner Leidenschaft gemacht. Als sich die Unersättliche zugleich seinem Bruder, dem Bischof Sergio, in blutschän-

derischer Liebe ergibt, rafft der Tribun sich auf. Er tötet den Bruder im Zweikampf, ruft die verbannte Mutter, die Diaconessa Ema, zurück, um den römischen Glauben, den die Griechin hat stürzen wollen, wieder aufzurichten, und verbannt sich selbst aus seinem Vaterlande, um auf seinem Schiffe die Welt zu erobern. Ehe er die heimischen Inseln verläßt, tötet sich Basiliola, indem sie die Flut ihres Goldhaares an dem lodernden Feuer des griechischen Altares entzündet.

Wo bleibt da die Feuerwehr? witzelt ein florentiner Witzblatt. Der Scherz ist billig, aber er kommt aus dem richtigen Gefühl, daß hier etwas pathetisch Posenhaftes zu tadeln ist. Diese Todesart erschüttert uns nicht; sie entspringt aus jenem Bedürfnis d'Annunzios nach ästhetischen Effekten auf Kosten der Lebenswahrheit, das auch von italienischen Kritikern hervorgehoben wird. Ein andres Beispiel: Basiliola findet im Vorspiel bei ihrer Rückkehr den Vater und die vier Brüder wieder, vom Volke geblendet. Mit lautem Jammer beklagt sie das grausige Geschick der Ihrigen. Als aber der Tribun, der Feind ihrer Familie, vom Siegeszug heimkehrt, heißt sie ihre vier Brüder als Postamente an den vier Ecken des Ehrensessels niederkauern. Inmitten ihres Schmerzes komponiert sie ein Monument. d'Annunzio überträgt hier sein ästhetisches Bedürfnis unorganisch auf das Wesen der Griechin, als etwas deren Charakter völlig Fremdes. Er läßt seine eigene Persönlichkeit auf Kosten der Lebenswahrheit durchblicken.

Im übrigen wechseln echt dramatische Szenen mit theatralisch pathetischen. Jener grausige Graben, die ‚fossa fuia‘, in welchem Basiliola die Feinde ihres Hauses hat schmachten lassen, um sie vor unsern Augen einzeln durch Pfeilschüsse zu erlegen, der Zweikampf der Brüder, die großen Volksszenen, die melodramatisch von dem Gesang der Kleriker begleitet werden, kurz, Inhalt und Aufbau des ganzen Dramas wirken oft etwas opernhaft.

Die Regie des Dichters war für italienische Verhältnisse glänzend. Man erkennt deutlich reformatorische Bestrebungen im Sinne der Reinhardtschen Bühnen. d'Annunzio wagt es sogar, während der ersten der Episoden, wie er die einzelnen Teile seines Dramas nennt, den Zuschauerraum zu verdunkeln und damit eine Unsitte der Italiener zu durchbrechen, die gewohnt sind, während der Aufführung ihre Zeitungen zu lesen. Der günstigen Wirkung des Vorspiels war es zuzuschreiben, daß es bei vereinzelten Oppositionsrufen blieb.

Die Bedeutung des Werkes für Italien ist nicht zu unterschätzen. Der Italiener kann eine größere Dosis Pathos und Pose vertragen, und es ist ihm mit ‚La Nave‘ ein patriotisches Drama im heroischen Stil geschenkt worden, dessen Eindruck sich auch die Gebildeten nicht entziehen können. Heinrich Frese

Zensur

Vor einigen Monaten hat Dr. Robert Heindl eine Broschüre: ‚Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theaterzensur‘ (in München bei Karl Schüler) erscheinen lassen. Ein schmaler, wissensreicher Band, der dem Laien manches Neue mitteilt und dem Fachmann die Vorteile einer übersichtlichen Zusammenstellung bietet. Er ist leider nicht flüssig und leicht zu lesen. Die Sprache ist zu trocken, spießerhaft und korrekt, aber, gottlob, dem ‚Reichsgerichtsdeutsch‘ noch immer recht unähnlich. Die Gliederung des Stoffes ist klar, die Struktur durch-

sichtig und elastisch. Aber die Anordnung zu lose, und Anmerkungen hängen sich schwer an die Schilderung und geben dem Buche die von Lessing verspottete wissenschaftliche Färbung. Natürlich befaßt sich der juristisch und philosophisch geschulte Autor auch mit der Zensur-Kommission. Und deswegen will ich seinen Band besprechen.

In München arbeitet, wie die Leser der ‚Schaubühne' wissen, seit einigen Wochen wieder so ein ‚literarischer Beirat'. Und damit hätten wirs nun soweit gebracht, wie das selige Toskana. Der Gedanke ist (ich verweise auf Heindl) nicht neu und hat schon einmal die hilflosen Polizeiköpfe im Stich gelassen. In ebendemselben München, das jetzt dieser Kommission die Freigabe von ‚Frühlings Erwachen' und dem ‚Tal des Lebens' zu verdanken hat. Vor sechzehn Jahren war schon im Reich von ihr die Rede. Miquel empfahl sie im Dreiklassen-Parlament, Windhorst im Reichstag, Fischer und Vollmar im bayrischen Abgeordnetenhaus. Juristen, Schriftsteller und Theaterdirektoren sollten Beisitzer sein. Dagegen wehrten sich die Schriftsteller nicht am wenigsten, und Paul Lindau jammerte: „Um Gottes willen keine Kommission!".

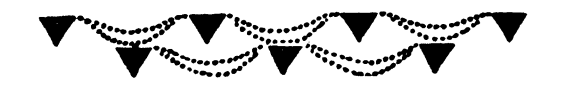
Dann hörten wir eine Zeitlang nichts mehr. Neunzehnhundertundeins kam im Reichstag wieder der Gedanke ans Licht, aber rechts und links verhielten sich die Volkstribunen ablehnend. Und auch die Regierung war spröde. „Wenn wir einen Sachverständigen aussuchen", sagte der Freiherr von Rheinbaben, damals noch Minister des Inneren, „so würde er von vornherein nicht die nötige Autorität haben." So wurde denn fortgewurstelt. In Oesterreich aber griff der Ministerpräsident Ernst von Koerber (wenn ich nicht irre; Heindl schweigt darüber) den Gedanken auf und hinterließ durch seinen der Statthalterei gegenübergestellten Zensurbeirat ein leidliches Gedenken in der Theaterwelt.

Ueber den Wert einer Kommission hat der Autor dieser Broschüre bei verschiedenen Schriftstellern Auskünfte eingezogen. Fast alle verwarfen die Idee (wie überhaupt die Zensur); nur Harden schien das Kollegium, dem noch ein angesehener Kaufmann oder eine kluge Frau beitreten sollte, ganz nützlich. Und der Beirat in München mag nun weiterhin seine Lebensfähigkeit erweisen.

Noch etwas will ich aus diesem Buche einem weitern Kreise bekannt geben. Der Verfasser setzt sich wohl für die Aufhebung der Theaterzensur ein, erinnert aber auch an den Schaden, den die Direktoren durch ein nachträgliches Aufführungsverbot erleiden. Er empfiehlt darum, einen Aufführungsvertrag abzuschließen, dessen Erfüllung mit Hinweis auf § 134 B. G. B. (Ein Rechtsgeschäft, das gegen ein gesetzliches Verbot verstößt, ist nichtig, wenn sich nicht aus dem Gesetz ein andres ergibt) zu verweigern und sich vom Autor auf Vertragserfüllung verklagen zu lassen. Einem Landgerichtsbescheid könnte dann die Polizei nur schwer ihre Zensurbedenken entgegenhalten.

Ob der Gedanke für die Praxis taugt, mag ein Jurist entscheiden.

Felix Stössinger



Aus der Praxis

Annahmen

Henri Hubert Davis: Die Molluskeu, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Maurice Donnay: Die Rückkehr von Jerusalem, Schauspiel. Breslau, Schauspielhaus.

Richard Fellinger: Die Pfarrerin, Drama. Darmstadt, Hoftheater.

Friedrich-Freksa: Die Fackel des Eros, Einakterzyklus. Berlin, Deutsches Theater.

Leo Greiner: Boccanera, Drama. Mannheim, Hoftheater.

Ludwig Hirschfeld und Walter Angel: Der schlechte Ruf, Komödie. Wien, Lustspieltheater.

Erich Korn: Anteros, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Adolf Paul: König Christian der Zweite, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Otto Rembe: Der Liebestempel, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Georg Robert: Die neue Steuer, Lustspiel. Bad Liebenstein.

Leopold Winter: Meister Ambrosius, Volksstück. Wien, Raimundtheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

5. 7. Martha Heusler: Der Stein im Wege, Drama. Jean Kren und Alfred Schoenfeld: Papas Sommerreise, Ein Akt. Berlin, Thaliatheater.

3. in fremden Sprachen

Frankreich

Armory: Der Herr mit den Chrysanthemen, Komödie. Paris, Palais Royal.

Henry Bordeaux: Der erbrochene Schrank, Ein Akt. Paris, Comédie.

Thévanne und Lambert: Eine feine Sache, Komödie. Paris, Comédie Royale.

Italien

Guiseppe Adami: Die ferne Schwester. Mailand, Olimpiatheater.

Augusto Novelli: Faloppa, Volksstück. Florenz, Politeama Nazionale.

Neue Bücher

Bibliographie

Robert F. Arnold: Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. Wien, C. W. Stern.

Dramen

Robert Palten: Frau Not (Franz Stelzhamers Freud und Leid), Volksschauspiel. Dresden, Heinrich Minden.

Wilhelm Steiner-Osten: Die Toteninsel, Eine transzendentale Vision. Dresden, E. Pierson. 59 S. M. 2,—.

Emil Marie Steininger: Der Herr Präsident, Volksstück. Wien, Carl Konegen. M. 2,50.

Technik

Th. Weil: Die elektrische Bühnen- und Effektbeleuchtung. Mit 205 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. M. 4,— (5,—).

Wien

Eduard Bacher: Glossen über den Verfall der wiener Theater. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik.

Zeitschriftenschau

Dramatik

Karl Storck: Adolph L'Arronge. Türmer X, 10.

Kosmetik

Oscar Beck: Ueber Haut und Schminke. Theatercourier 758.

Regie

Karl Vogt: W. Wauer und seine Kritiker. Bühnenbote IX, 27.

Technik

*s: Ein neuer Handscheinwerfer. Theatercourier 758.

Theatergeschichte

Richard Maria Werner: Bogumil Dawisons deutsches Debüt. Bühne und Welt X, 19.

Hans Landsberg: Ein vergessener Theaterprinzipal (Karl Theophilus Döbbelin). Masken III, 38.

Toilettenkunst

Josephine Gratz: Toilettensünden auf der Bühne. Theatercourier 753

Nachrichten

Berlin

Unter dem Namen ‚Akademische Bühne' haben Studierende der berliner Universität einen Verein ins Leben gerufen. Dieser Verein beabsichtigt, junge dramatische Talente, denen die bestehenden Bühnen verschlossen bleiben, durch Aufführung ihrer Werke zu fördern, ferner wertvolle Dichtungen bekannter Autoren, die in Berlin noch nicht gespielt worden sind, zur Darstellung zu bringen. Einige bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen haben zur Unterstützung dieser Bestrebungen ihre künstlerische Mitwirkung zugesagt. Für die Saison 1908/09 sind zunächst drei Erstaufführungen geplant. Die Unkosten werden auf dem Wege einer Subskription gedeckt. Die Ueberschüsse fließen in einen Unterstützungsfonds für bedürftige Studierende der berliner Universität. Die Aufführungen finden in einem unsrer ersten Theater statt. Interessenten, die sich an der Subskription beteiligen wollen, werden ersucht, ihre genauen Adressen anzugeben. Autoren und Verleger werden gebeten, ihre Stücke bis spätestens zum 15. September dieses Jahres einzureichen. Alle Mitteilungen sind zu richten an den Vorsitzenden des Direktoriums, stud. jur. Fritz Schaie, Berlin C., Burgstraße 30.

Die Schauspielschule des Sternschen Konservatoriums wird sich vom Herbst dieses Jahres an dem Hebbel-Theater angliedern, dessen Direktion ihre künstlerischen Kräfte und ihren technischen Apparat für die Ausbildung der Schauspielschüler zur Verfügung stellen wird.

In beiden Schiller-Theatern werden vom Januar 1909 an regelmäßig auch Opern aufgeführt werden, ohne daß eine merkliche Erhöhung der Eintrittspreise stattzufinden braucht.

Das Lessingtheater wird im neuen Spieljahr zunächst, zu Tolstois achtzigstem Geburtstag, ‚Die Macht der Finsternis' — mit Albert Bassermann als Nikita, Emanuel Reicher als Akim, Else Lehmann als Anisja — aufführen und seinen Ibsenzyklus durch ‚Baumeister Solneß' und ‚Die Gespenster' vervollständigen. In ‚Baumeister Solneß' wird Albert Bassermann die Titelrolle, Ida Orloff die Hilde Wangel darstellen. Die Besetzung der ‚Gespenster' ist folgende: Frau Alving — Else Lehmann, Oswald — Albert Bassermann, Manders — Oscar Sauer, Engstrand — Emanuel Reicher, Regine — Irene Triesch.

Deutschland.

Eine Konferenz von Gewerkschaftsvertretern des rheinisch-westfälischen Industriebezirks, die im düsseldorfer Gewerkschaftshaus tagte, beschloß, nach Art des Märkischen Wandertheaters eine ambulante freie Volksbühne für das Industriegebiet zu errichten. Das Unternehmen, das nur eigenes Personal beschäftigen und nur an Wochentagen spielen soll, ist für annähernd dreißig rheinisch-westfälische Industriestädte bestimmt. Den Spielplan werden in erster Linie Schiller, Hebbel, Ibsen und Hauptmann beherrschen.

Auf der diesjährigen Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins, die in Koburg stattfand, wurde der Entwurf eines neuen Bühnenvertrags en bloc mit folgenden Bestimmungen angenommen: 1. Der Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln sind vom 1. September 1909 ab für den Deutschen Bühnenverein und für die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger obligatorisch. 2. Beide Körperschaften verpflichten sich, mindestens bis zum 31. August 1914 keinen Schritt zu tun, der auf Abänderung des Bühnenvertrages oder der Bühnenvertragsregeln hinzielt. 3) Verträge, die nach dem 31. Januar 1909 abgeschlossen werden, dürfen nach keinem andern Formular als nach dem Bühnenvertrag und den Bühnenvertragsregeln abgeschlossen werden. 4. Jeder vorher abgeschlossene Vertrag muß ebenso wie ein Vertrag, der später nach einem andern Formular abgeschlossen sein sollte, auf Verlangen des Mitgliedes nach dem Formular des Bühnenvertrags und der Bühnenvertragsregeln umgeschrieben werden.

Die Nummern 31 und 32 erscheinen als Doppelnummer am 6. August.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 31/32
6. August 1908

Neue Dramen von Przybyszewski / von Ernst Schur

Przybyszewski gehört einer Generation an, deren bedeutsames Wirken für uns schon in der Vergangenheit liegt. Es ist die Generation der achtziger Jahre. Diese Generation suchte Vorbilder auf, propagierte sie. Daher in ihren Werken Einflüsse deutlich sichtbar sind, Beziehungen sich nachweisen lassen, Originale durchschimmern . . . .

So schimmert durch die dramatische Dichtung Przybyszewskis ‚Gelübde' (München, Etzold & Co.) das größere Vorbild Ibsen hindurch. Des Ibsen, der die ‚Frau vom Meer' schrieb. Klara, die Frau des Bildhauers Siegmund, kannte früher einen Menschen, der einen merkwürdigen Zauber auf sie ausübte. „Ein seltsamer Mensch", sagt sie „er sprach wenig, aber ich fühlte, daß er große, tiefe, gewichtige Worte zu sagen hatte, die noch niemand vor ihm gesprochen; hinter seiner Stirn sah ich eine ganze Welt neuer, unfaßbarer Gedanken gären. Er sagte mir nie, daß er mich liebe, und doch wußte ich, daß ich sein alles bin — alles! . . . . ich fühlte, daß ein unausgesprochenes Gelübde uns aneinanderkette . . .!" Diese Erinnerung aus der Vergangenheit verdichtet sich greifbar in dem letzten Werk des Bildhauers Siegmund: „Ein Riese hebt ein Weib hoch, seinen Schatz und seine ganze Welt. Das Weib umklammert in angstkeuchender Liebe seinen Hals, aber an ihre Füße hat sich ein furchtbares Ungeheuer gehängt, das sie in die Tiefe hinunterzerrt. Schon erlahmen ihre Arme, schon hängt sie halb ohnmächtig in letzter Abwehr am Hals des Riesen, aber der Riese hat sich festgestemmt, und in der wildesten Anstrengung seiner Kräfte sucht er sie von dem Ungeheuer zu befreien, von dieser entsetzlichen Last, welche sie hinunterzerrt." So schildert Klara ihre Vision, die in diesem Werk plastisch geworden ist. Der Riese, der sie hält, ist Siegmund, ihr Mann. Als der Bruder dieses fremden Mannes (der eines Abends plötzlich aus dem Wald herankommt!) die Nachricht bringt, daß diese Erinnerung aus

dem Leben getilgt ist, daß er gestorben ist, da wirkt diese seltsame Macht von neuem. Ein Kampf entspinnt sich zwischen den Gatten. Der Gatte siegt. Sie jubelt: „Ich bin dein, dein!" Die Angst, die Not, die Verzweiflung, der Beistand des Gatten, haben sie befreit. Wie bei Ibsen.

Nur daß bei Ibsen dieses Symbolische ganz Form gewinnt, während Przybyszewski im Gestaltlosen verharrt. Das bringt auf die dramatische Technik. Ibsen ist künstlerischer, reifer, weil er die Idee restlos aufgehen läßt in Leben. Das Reale und das Visionäre ist in einer meisterhaften Mischung so verschmolzen, daß selbst das Absichtliche die Prägung des Werdenden erhält. Das ist Können, das ist künstlerische Disziplin. Die subtilsten Regungen werden in feinster Arbeit dargeboten. Es ist, als hielte man ein Geschmeide in der Hand, sorgfältigst ziselierte Arbeit, in der die Steine lebendig funkeln. Bei Przybyszewski drängt sich dagegen das Visionäre in einer Weise vor, die alle Wirklichkeit zerstört und doch nur verschwommene Bilder gibt. Das ist ein Mangel in der Technik, den man nicht übersehen, nicht verzeihen kann. Denn gerade gegen dieses Sich-Vordrängen des Persönlichen richtete sich der Kampf der neuen Generation, gegen das Ueberwuchern der Arabesken. Dieses Anhäufen der Ornamentik empfinden wir in der Literatur und besonders im Drama als stillos, ebenso wie in der Kunst. Wir erkennen die Bedingungen einer jeden Kunstgattung wieder organischer. Wir lieben reinere Linien, herbere Formensprache, Gestaltung des Wesentlichen. Der Kampf gegen den Monolog und andre Requisiten der alten Schule ist gegen diesen Grundfehler nebensächlich.

Nun ist es möglich, daß Przybyszewski etwa eine Art dekorativen Dramas vorschwebte. Das die subtile Arbeit verschmäht und die großen Linien bevorzugt. Auch hierfür gibt es ein Beispiel, von dem Przybyszewski manches hat. D'Annunzio. Aber auch hier gibt es Stilwerte. Auch bei d'Annunzio reden die Menschen ewig über sich selbst und tragen immerfort ihre Seele auf Händen vor sich her, bestaunen sie, betasten sie und vergehen in Schmerz über sie. Was hier die Einheit gibt, das ist die glühende Rhetorik, die flutende Pracht der Sprache, die stolze Schönheit der Bilder. Also auch wieder künstlerische Mittel, die um die Fülle der Möglichkeiten, um den sogenannten Inhalt einen festen Ring schmieden. Man sieht, der bloße Einwand, das Lyrische sei das Störende, reicht nicht hin. Denn in unsrer Zeit gewinnt ja auch das lyrische Drama an Daseinsberechtigung. Der Unterschied ist: bei d'Annunnzio dient das Lyrische, um die Realität (eine neue Realität des Formalen) zu heben; bei Przybyszewski dient es dazu, das Reale zu ersticken.

Solche ins Maßlose schweifende Gefühlsseligkeit würde man einem Anfänger zu gute halten und die Reife abwarten. Bei einem Manne wirkt sie als eine stilistische Entgleisung, die einer Hoffnung kaum noch Platz läßt. Przybyszewski kommt damit auf einen Punkt, wo die Grenzenlosigkeit der Gebärde eins wird mit der gänzlichen Ohnmacht künstlerischen Gestaltens.

Auch in dem Drama ‚Schnee‘ (München, Etzold & Co.), spielt, wie immer bei Przybyszewski, ein erotisches Problem die entscheidende Rolle. Dieses Drama ist klarer und straffer. Auch hier taucht aus der Vergangenheit eine Erinnerung auf: Eva. Sie, die Rätselhafte, die nur sich liebt und den Mann nur als Mittel ihrer Befriedigung braucht, den sie nicht liebt, nicht lieben kann, den sie sich aber ersehnt, da sie das Gefühl haben muß, daß sich jemand bis zu Tode nach ihr sehnt. Sie kommt in das Haus, wo Willy, der kraftvolle Riese, mit Bronka, der frischen, einfachen, eine freudvolle Ehe führt. Sie kommt und weckt die alte Sehnsucht. Bronka sucht den Tod im Eise.

Hier ist alles bis zur Charakteristik vorgedrungen. Die Worte sind natürlich und die Rede hat klare Linien. Das Visionäre wird zurückgedrängt und wirkt in dieser Entfernung mit Suggestivkraft. Vorzüglich ist die Exposition. Wie überhaupt Przybyszewski darin Meister ist, aus einem Nichts eine tragische Verwirrung aufwachsen zu lassen. Artistisch muß man daran seine Freude haben, wie er einen Beginn setzt und die Entwicklung folgen läßt. In diesem Drama baut die Realität sich plastisch auf. Diesmal ist es der Mann, der von seiner Vergangenheit nicht los kann. Die Gestalten sind fest umrissen, ja mit einer gewissen resoluten Härte hingestellt. Man traut ihnen eigenes Leben zu. Unter dieser Oberfläche wirkt das verborgene Leben um so suggestiver. Menschen reden, nicht ein ‚Autor‘. Eine Dialektik, die scharf und klar, zuweilen eisig ist. Eine durchsichtige, kalte Luft herrscht hier. Eine Luft, die an Strindberg erinnert. So treten die Linien des Gefüges eigenartig heraus. Bis zum Schluß, bis zur Katastrophe. Da aber packt den Dichter immer das Rasen. Er vergißt Ruhe, Kraft, Klarheit. Er muß einen ‚Schluß‘ haben, einen echten rechten Knall- und Bühnenschluß. Es ist als ob alle Hunde losgelassen sind. Die Worte tönen in endlosem Schwall. Spuk. Visionen. Eine alte Amme erscheint. Bronka verschwindet im Eis. „Motruna, die alte Amme,“ so heißt es am Schluß, „setzt sich in heiliger, hieratischer Würde auf den Sessel und bleibt sitzen.“ Aus ist das Lied. Es endet wie eine Groteske.

Strindberg wurde genannt. Aber das ist der Unterschied. Strindberg ist Skeptiker. Er betrachtet dieses Puppenspiel, das er überlegen lenkt, mit Hohn. Das Pathos, das er hat, ist das Pathos des Hohns. Przybyszewski ist Gefühlsmensch. Es sind verschiedene Anlagen. Die Nationalitäten kommen in Betracht. Przybyszewski gibt sich aus; wie ein Krater, der Feuer speit, bis er erlischt. Strindberg ergründet, legt ein Gefüge blos. Er ist einseitig, aber er bleibt überlegen. Przybyszewski klagt an, befindet sich ewig in Gärung und kommt zum Schwall, zum Chaos. Das Chaos: das ist Przybyszewskis Welt. Die Menschen erscheinen ihm groß, in übertriebenen Umrissen; wie in alten Sagen. Auch das ist seine nationale Eigentümlichkeit. Und das ist ein Fehler: er rechnet nicht mit Menschen dieser Welt. Dagegen sind diese Konflikte, Tragiken, Verbrechen erst in

dieser unsrer zivilisierten, paragraphierten Welt möglich, gegen die er an kämpft. Das ist das Inkongruente.

Der ‚Totentanz der Liebe‘ (Berlin, Fontane & Co.) enthält vier Dramen. Ihnen allen ist gemeinsam: sie haben nicht den Schwulst des ersten Dramas nicht die Größe des zweiten. Es sind echte und rechte Dialogdramen, in denen die französische Technik bemerkbar wird, der Räsonneur seine Rolle übernimmt. Eine alte Technik, Wort auf Wort, Schlag auf Schlag; verbraucht, doch mit einer gewissen sichern Gewandtheit verbraucht. Mit diesem Band kommen wir zum Alltag. Wir sehen den Ursprung. Denn im Grunde blieben die Probleme immer die gleichen. Auch hier finden wir sie wieder.

Psychologisch und moralisch sind Ibsen und Strindberg die Paten dieser Niederungsdramen. Denn moralisch, ungeheuer moralisch ist die Anlage Przybyszewskis. Wo sollte er sonst das Pathos der Entrüstung her haben, der Trauer, der Zerknirschung? Das, was Przybyszewski als Eigenes hinzugibt, das ist die engere Verknüpfung des Handelns mit den Trieben. Seine Menschen haben etwas Unirdisches, Blindes. Und dann blitzen zuweilen von Feind zu Feind Beziehungen auf. Vergeben, Vergessen, Verstehen. Slavische Note.

‚Das große Glück‘ behandelt das gleiche Problem wie ‚Schnee‘, ins Bürgerliche hinabgestimmt. Karsten verläßt das Mädchen, mit dem er glücklich zusammenlebte. Das Verhältnis muß sich lösen. Er folgt Olga Tolst. Das kleine Mädchen wird mit der Salonschlange konfrontiert. Grete nimmt sich das Leben und der Räsonneur, der lebenskranke Beck, läßt die Leiche den beiden glücklich Liebenden ins Haus tragen, „die sich mit furchtbarem Haß ansehen“. Es finden ziemlich offene Aussprachen statt. Zum Beispiel steht bei Grete, die verlassen werden soll, trotz aller Liebe die Nahrungssorge im Vordergrund. Selbstverständlich in einer Zeit, wo die Frau sich durch den Mann ein Auskommen erringt. Auch die Angst, nachts im Dunklen allein zu sein, beherrscht sie vollständig. Das sind Kulturdokumente zur Ehe im neunzehnten Jahrhundert. Nicht erhebend, aber ehrlich. Denn damit ist der Schlüssel zu der ganzen Dramatik des Polen eigentlich gegeben. Gestaltet die Ehe um! Macht Mann und Frau selbständig! Przybyszewski fordert das nicht. Bewahre. Er steckt noch ganz im alten Schlendrian, im Ehe-Püppchenheim: er will eine Frau, die sich putzt, kokettiert, ewig reizt, und wundert sich dann und greint, wenn Eva diese Stellung, die ihr zugewiesen wird, energisch ausnutzt und den Liebenden wie den Ungetreuen mit der Peitsche regaliert. Das ebenso traurige wie lächerliche Urbild unsrer Ehen tritt in diesen im Simplen des Alltags verharrenden Szenen deutlich zutage. Im Grunde liegt dieses Schema auch den auf ein höheres Niveau strebenden vorher genannten Dramen zugrunde.

Theatralisch am wirksamsten wird sich das ‚Goldene Vließ‘ erweisen, das durch die Verworrenheit der erotischen Beziehungen, die wie ein Fatum eintreten, eine gewisse Lebenstiefe gewinnt, zumal da dieser Stoff nicht ironisch

behandelt ist. Die Menschen sind wie Schachfiguren, und doch haben sie noch Lebenswahrscheinlichkeit. Die Behandlung steht in der Mitte zwischen Naturalismus und Symbolismus. Die Franzosen geben die Technik, Strindberg die Schärfe, Ibsen die Eindringlichkeit, mit der die Schicksale nach der Vergangenheit hin aufgerollt werden. Die Unerbittlichkeit ist packend. Die Konsequenz hat etwas Erschütterndes. Das Eigene, was Przybyszewski hinzugibt, ist wieder das Slavische, das die harten Kontnren des Lebens wie mit einer leisen, müden, tröstenden Melodie umfließt. Diese Worte sind von Lebensgefühl durchzittert. Daß diese Menschen, die so haarscharf reden, noch so viel Unbewußtes in sich haben, macht sie glaubhaft. Sie reden kein Programm, keine Phrasen. Sie drapieren sich nicht als Uebermenschen. ‚Schnee‘ und das ‚Goldene Vließ‘ wären wohl aufführbare Stücke, die ihrer Wirkung sicher sein müßten.

Im Mittelpunkt dieses Schaffens steht das Weib. Das Weib als Zerstörerin, Unruhstifterin. Es schließt sich da ein internationaler Kreis. Rops, Beardsley, Strindberg. Bei Przybyszewski steht neben der Verdammung die Anbetung. Ganz schüchtern meldet sich bei ihm ein Neues. Das Weib als Helferin. Aber immer noch hat das Gegnerische die Uebermacht. Das Weib zerstört, siegt. Er will vielleicht sagen: das Sexuelle überhaupt. Aber er bleibt im Einseitigen. Er beschuldigt das Weib. Dies Moment hat kulturgeschichtliche Bedeutung. Przybyszewski kennt nur Männchen und Weibchen. Und immer gellt ihm schrecklich ins Ohr das Wort: Hintergangen. Und er ahnt nicht, daß er in dieser Anschauung mit dem Philister, den er haßt und verachtet, eins ist, der auch ein psychologisches Problem so brutal und dumm vereinfacht.

Mannigfache Anzeichen beweisen, daß wir über diese Anschauungen schon hinaus sind. Daneben erwächst dem nachkommenden Künstlergeschlecht die Verpflichtung, nicht mit dem Willen, dem Wunsch, der Sehnsucht vorlieb zu nehmen, sondern immer energischer um das Eine zu ringen, das für den Künstler das Entscheidende ist: das Können. Es hat die Aufgabe, der Zuchtlosigkeit im Technischen die Disziplin des künstlerischen Geistes entgegenzusetzen.

De profundis / von Edmund Harst

In hellen Birken hängt der Mond,
talüberwärts schaut fern ein Licht,
wie wenn ein Lieben, das nicht spricht,
uns noch mit einem Lächeln lohnt.

Es ist so still . . . ein Atmen geht
so friedevoll und heimatlich — —
Da stöhnt mein Herz ein weh Gebet
und neigt sich tief und weint um dich.

Aus dem lyrischen Flugblatt: ‚Lieder der Liebe‘, das im Verlag A. R. Meyer, Wilmersdorf, erscheint.

Wolkenkuckucksheim

Von Josef Ruederer und das einzige Drama, das im Repertoire des Münchener Künstlertheaters die Produktion der Gegenwart vertritt. Oder doch wohl richtiger: was sich München unter dramatischer Produktion der Gegenwart vorstellt. Man kommt aus Berlin und hat es nicht leicht, sich in diese Verhältnisse hineinzufinden: daß ein Theatervorstand von verdienten Namen und scharfen Köpfen solch ein Stück annimmt; daß eine, wie man glauben sollte, zum mindesten erfahrene Regie auf den Proben nicht gewahr wird, wie leeres Stroh sie drischt; daß ein Publikum am Schluß des Abends überhaupt noch da ist; daß eine Kritik, die hier nichts weiter als ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit tut, sich öffentlich des Neids, der Frechheit und Borniertheit bezichtigen lassen muß; daß die Bezichtigungen einen Rattenkönig von Prozessen und, wenn es so weiter geht, gewiß auch von Duellen im Gefolge haben. Krähwinkel. Man könnte als Großstädter die ganze Angelegenheit wahrhaftig auf sich beruhen lassen. Aber Josef Ruederer ist nicht der Erste Beste. Er hat ein paar Kunstwerke von Rang geschaffen, und er hat das Zeug, die innere Jugend und den Drang, die Reihe zu verlängern. Was ihm zu fehlen scheint, ist Selbstkritik. Sonst hätte er dies ‚Wolkenkuckucksheim‘ nicht aus den Händen geben können. Daß jetzt sogar ein Streit darum entbrannt ist, wird ihn wahrscheinlich in dem Wahn bestärken, ein zweiter Aristophanes zu sein. Da ist es denn um seinetwillen nötig, daß er, nach soviel münchner Stimmen, zuguterletzt auch eine Meinung hört, der mindestens der Vorwurf außersachlicher Motive, wie etwa der Versipptheit und Parteilichkeit, vom Halse bleiben muß.

Die Tendenz ist die gleiche wie in den ‚Vögeln‘ des Aristophanes. Deren Poesie wollte, nach Ernst Curtius, die Herzen erheben und erfrischen; ihre Satire aber sollte die leichtfertige Natur der Athener in treuen Spiegelbildern darstellen und die Gebrechen ihrer Gesellschaft strafend erkennen lassen. Auch Ruederer setzt einer durch und durch verrotteten Gegenwart ein Wolkenkuckucksheim der Reinheit, Schönheit und Freiheit entgegen. Dieser Gegensatz hat ohne Zweifel dramatische Möglichkeiten, die nur ausgebeutet zu werden brauchten. Nur! Es war nicht weniger nötig, als Typen zu finden, in denen unsre Zeit zugleich inkarniert und persifliert werden konnte, und die doch keine bloßen Allegorien bleiben durften, sondern lebendig genug werden mußten, um so etwas wie eine Handlung durchzuführen. Ruederer hat sich die Sache von Anfang an zu leicht gemacht, indem er darauf verzichtete, seine Welt der Gegenwart sich aus sich selbst

bewegen zu lassen. Darunter ist nicht zu verstehen, daß er bewußt oder gar absichtlich darauf verzichtet hätte. Sein plastisches Vermögen erwies sich hier einfach als so gering, daß ihm der Gegenstand seiner Satire zu einem einzigen Starrkrampf geriet, und daß das idealistische Gegenspiel, der Begründer des Wolkenkuckucksheims, zum Lenker der Geschicke und Marionetten erhoben werden mußte. Aber: was wär' ein Gott, der nur von außen stieße! Hier kommt erschwerend hinzu, daß dieser Gott zugleich der Dichter selber ist. Unter Euelpides hat man sich außer einer Figur des Dramas oder vielmehr der Hauptfigur immer auch den Verfasser Ruederer vorzustellen. Ihm hat offenbar die romantische Ironie der Tieck und Platen vorgeschwebt. Aber es ist leider zu sagen, daß ihm Romantik wie Ironie meilenfern geblieben sind. Romantik ist nur in den beiden Stellen fühlbar, die ziemlich wörtlich aus den ‚Vögeln' übernommen sind; und so dankbar man auch ist, in der Ruedererschen Phrasenwüste diese beiden Oasen anzutreffen, so schädlich ist dem Nachfahren auf der andern Seite der Kontrast. Die Ironie wiederum wird durch eine Sorte von Satire ersetzt, deren Stumpfheit, Plumpheit und Geschmacklosigkeit zu schildern ich verzage. Hauptmann und Hofmannsthal, Roeren und Singer, Albert Langen und August Scherl werden mit Witzen gekitzelt, deren sich eine Biermimik selbst des Vereins Deutscher Studenten schämen würde. Gewisse Auswüchse literarischen Aesthetentums sollen sich getroffen fühlen, wenn den Schneckengang einiger Szenen zwei jugendliche Commis mit Mauschelreden begleiten. Auf fast jede politische Partei kommt eine von den angeblichen Figuren des Stückes, sei es Herakles, sei es der Wiedehopf, sei es eine Ruederersche Neubildung. Man höre die Partien, und man wird sich vergeblich fragen, woher Ruederer, bei diesem Mangel an Phantasie, bei diesem engen Horizont, bei dieser Armut an Einfällen, den Mut nimmt, den Herausgeber des Simplicissimus zu verhöhnen und verächtlich zu machen. Am Schluß streckt er die Waffen. Der Kapitalismus hat den Idealismus besiegt, den Olymp für fünfzig Milliarden erworben und in eine Warenhausgesellschaft mit beschränkter Haftung verwandelt, in der für den Dichter kein Platz ist. Man erwartet einen letzten Trotzruf: N'importe, je me bats, je me bats, je me bats! Wenn diese anspruchsvolle Dichtung einen Sinn haben sollte, durfte sie gar nicht anders schließen. Aber Ruederers Endweisheit ist ein ärmlicher Quietismus. Er sieht ein und gibt zu, daß die Welt die altgewohnten Bahnen nicht verlassen, und daß sein Spiel am Stand der Dinge auch nichts ändern wird. Ruederer die Satiren zu nenen, die am Stand der Dinge recht viel geändert haben, hieße seine Bildung unterschätzen. Aber nach dem Ausklang seines ‚Wolkenkuckucksheims' muß ihm doch verraten werden, daß

ein Satiriker seinen Beruf verfehlt hat, der seine Arbeit mit der Einsicht in ihre Vergeblichkeit beginnt, und daß er gut tut, sie zu vernichten, wenn er sie mit dieser Einsicht auch beendet.

Ueber die Aufführung ist nicht zu reden. Die dichterische Unfähigkeit wird interpretiert durch eine schauspielerische Mittelmäßigkeit, der Provinzkritiker ins Einzelne nachgehen mögen. Ich kann zu ihrem Lobe höchstens sagen, daß sie mich auch nicht einen Augenblick hinderte, auf die Besonderheiten des Münchener Künstlertheaters zu achten. Worin sie bestehen, weiß der Leser seit vierzehn Tagen. Ich habe im Grunde nichts wegzunehmen noch hinzuzufügen, sondern nur zu bestätigen. Aber ich möchte das beileibe nicht in zornigem Tone tun; möchte auch durchaus die Blasphemie vermeiden, Reinhardts Namen im Zusammenhang mit diesen ahnungslosen Stümpern zu gebrauchen oder ihn gar gegen sie in Schutz zu nehmen. Mein Gefühl ist stilles Beileid. Die von ihrem Bett oder Schreibtisch aus die Zugspitze sehen — und ausziehen, das Theater zu reformieren: ihrer ist das Himmelreich. Dieses köstliche Gemeinwesen hat der liebe Gott zu allem eher als zur Theaterstadt ausersehen. Wenn aber mit der Zeit der Reiz solcher Atmosphäre, solcher Architektonik, solcher Bilder, solcher Umgebung und solchen Bieres doch nachläßt und wirklich, aus Langerweile oder welchen Gründen sonst, an eine Besserung gerade der Theaterzustände gegangen werden soll: dann muß es immerhin anders angefangen werden, als hier geschehen ist. Dann ist die Aufgabe nicht: Maler ihrem eigentlichen Beruf zu entziehen, sondern: geborene Theaterleute ihrer Bestimmung zuzuführen. Bei denen wäre man wenigstens sicher, daß die lächerlichsten Irrtümer vermieden und die unumgänglichsten Forderungen erfüllt würden. Die würden sich weigern, ein Theater ohne Schauspieler auch nur zu erwägen, wie ein Baumeister sich wahrscheinlich weigern würde, ein Haus ohne Baumaterial zu errichten. Denn das ist das Todesurteil dieses von Laien und Wichtigtuern noch immer umstrittenen Münchener Künstlertheaters: daß es nichts tut, als ein paar Neuerungen zu propagieren, die überflüssig sind, sobald gute Schauspieler, und die schlimmer als überflüssig, nämlich störend und ablenkend sind, sobald schlechte Schauspieler agieren. Wenn Vollmer als Malvolio hinten rechts steht, werde ich überhaupt nicht bemerken, daß man vorne links ein Riesenvogelbauer aufgestellt hat, um eine malerische Symmetrie des Zimmers zu erreichen. In München habe ich so lange gebraucht, um diesen albernen Scherz zu begreifen, bis Shakespeares Verse an mir vorübergegangen waren. Das ist ein Beispiel für hunderte. Man läßt zwei Dutzend über sich ergehen, zerreißt die übereilt erhobenen Billets für weitere Vorstellungen und rettet sich in südliche Gefilde.

Der heilige Nepomuk / von Ilse von Stach

Diese dramatische Dichtung in einem Akt, die im Bühnenvertrieb der Anstalt für Aufführungsrecht zu Berlin-Charlottenburg erscheint, und von der hier das letzte Drittel mitgeteilt wird, spielt auf dem prager Hradschin in der Nacht zum 21. März 1393. Die Szene stellt das Zimmer der Königin Offnei dar. König Wenzel ist krankhaft eifersüchtig auf sie und verlangt, unter Androhung der Todesstrafe, von dem Vikar Nepomuk, daß dieser ihm Offneis Beichtbekenntnisse verrate. Nepomuk hat nichts zu verraten. Er fürchtet nur, daß aus den häufigen unschuldigen Zusammenkünften der Königin mit dem Grafen Heinrich von Rosenberg Unglück entstehen könnte, und bittet den Grafen, sich aus Prag zu entfernen. Erst in diesem Gespräch wird Heinrich inne, daß er Offnei liebt, verspricht aber, zu gehen. Wenzel kommt mit seinem Kanzler Hinko und befiehlt Heinrich, Wachtposten auf dem Hradschin aufzustellen, die jeden erschießen sollen, der etwa in dieser Nacht das Schloß verlassen wolle. Hinko findet, daß der König zu viel Anstalten für den Tod des Vikars trifft, den er wegen seiner Widerspenstigkeit ebensogut öffentlich könnte hinrichten lassen. Aber Wenzel ist diese Tat unheimlich: er will, daß Hinko den Vikar von der Moldaubrücke hinunterstößt, damit der im Frühjahr reißende Strom den Leichnam bis zum Meere hinwegspüle. Hinko erklärt sich bereit, das Urteil des Königs in dieser Form zu vollziehen. Hier setzt das folgende Bruchstück ein.

— —
— —

Offnei: Warum entlaßt Ihr, da ich komme, Euern Kanzler?
Habt Ihr nicht Staatsgeschäfte? — Wollt Ihr nicht —
Wenzel (versucht zu lächeln, faßt Offnei bei der Hand):
Ich will, mein Kind, weil Du so lieblich bist,
ein Schäferstündchen mit Dir halten. Komm,
und laß uns bei einander niedersitzen
und plaudern, wie wir lange nicht getan.
(Er führt Offnei, die ihn angstvoll ansieht, zu einem Divan. Sie setzen sich)
Du hast die Artigkeiten Deines Gatten
wohl oft entbehren müssen, meine Taube,
mein Reh; doch darfst Du Dich nicht fürchten fürderhin.
Und laß mich ein Geheimnis mit Dir teilen,
daran mein Herzchen, meine Süßigkeit
sich freuen wird. (Er rückt ihr näher)
Wenn irgend ein Verfehlen
uns sonst wohl durch die bleiche Fratze dessen,
dem wir uns anvertraut, im Augenblick
verwegner Zärtlichkeit entgegengrinste,
so sind wir jetzt der unverschämten Neugier
und Schadenfreude aller los und ledig,
die zu viel wissen, können ohne Graun

aus der Vergangenheit die keusche Stunde
aufs neue in die gegenwärt'ge Nacht
zurückbeschwören, da ich Dich als Knospe
aus Deines Vaters Haus und Hand empfing.

Offnei: Wovon nur spricht mein Gatte?

Wenzel: Ich dulde nicht,
daß eines Menschen lüsterne Gedanken
sich an der Schändung meines Betts ergötzen.
Das Denken hört mir auf! —

Offnei: Mein Herr und König! —

Wenzel: Nun, nun, vergiß die ungewogne Rede,
erschrick mir nicht, mein Kind; ich dachte just
an einen eigenwill'gen Bauernschädel,
der niemals lernt, mit Kön'gen umzugehn.
Du aber, mein Entzücken, lehre mich,
nun auch vergessen, was wohl in der Stadt,
im Reich, in andrer Herren Länder geschieht,
und gib mir Deinen Mund, daß ich ihn küsse.

(Offnei hält ihm gehorsam den Mund hin, den er flüchtig küßt)

Ich hörte Heinrich unlängst vor dem Kanzler
die Klugheit Deines Geistes rühmen, Deine Kraft,
im Spiel der Sage Königen und Helden
mit gutem Rat und Urteil beizustehn
und frisch der Kunst des Dichters vorzugreifen.
Nun rate mir — es gilt auch diesmal Scherz,
ein Märchen, das ich müßig mir erdachte —
was soll darin der Fabelkönig tun,
dem sich ein Untertan bei Nacht und Tage
mit dumpfem Trotz entgegenstellt und frech
dem König Rede und Gehorsam weigert?

Offnei (geht eifrig auf ihn ein):
Verzeiht, die Fabel habt Ihr schlecht erfunden.
Wohl trotzen Untertanen im Geheimen
des Königs Wort, doch Euch ins Angesicht —
nicht Euch — dem Fabelkönig —

Wenzel: Ja, beim Himmel,
mir ins Gesicht! Ich, ich, der Böhmenkönig,
befehle, aber finde nicht Gehorsam,
ich drohe, und man zittert nicht vor mir.
Was werde ich, um Lippen aufzuschließen,
die sich mir starr und stumm erweisen, tun?

Offnei: Ihr werdet Euern Knecht zu reden zwingen! —

Wenzel (lacht): Mein Kind, ich habe nicht des Königs Macht
genug befunden, daß ich mit der Zunge

dem Knecht zu gleicher Zeit die ekle Seele,
die ich verachte, aus dem Halse reißen,
und darin lesen könnte, was der Mund
mir tückisch lügen und verschweigen will.

(Er geht an das Fenster, untersucht die Vorhänge, ob sie gut bedecken; dann kommt er zu Offnei zurück und sieht sie mißtrauisch an)

Wenzel: Du hast geweint, Sophie.

Offnei: Ja, Herr, ich weinte.

Wenzel: Tränen — sie sind Verräter; zeugen leicht
von einer ruhelosen Brust, darin
ein krankes Herz voll Reue aufbegehrt.
(Er sieht Offnei nah ins Gesicht)
Was hast Du heute dem Vikar gebeichtet?

Offnei (stammelnd): Nichts — Herr.

Wenzel: Um nichts zu beichten, bliebst Du lange. (Er faßt sie an)
So wisse denn, Sophie, daß der Vikar
mir alles schon gestand, was Du verbrochen
und was Du ihm gebeichtet hast.

Offnei: — — — Mein Herr?

Wenzel: Sieh mich nicht an mit Deinen Unschuldsmienen,
daß ich Dich nicht erwürgen muß! Du lügst!
(Sie springt auf)
Dein Blick, Dein Kuß, Dein Wort, Dein Wesen lügt!
Du buhlerische Katze! Schleim und Geifer
fand ich auf Deinem blütenweichen Mund,
als ich, Gott soll mich strafen, Dich geküßt.
(Er packt sie am Handgelenk)
Gesteh'! Was hast Du mir getan? Ich will
von Deinen Lippen das Geständnis hören!

Offnei (atmet auf): Ja, Herr! — (Wenzel gibt sie frei. Zitternd)
Ich beichtete heut abend dem Vikar,
das könnt Ihr billig glauben, mein Gemahl,
nichts Unvergebnes seit der letzten Beichte.
Jedoch verwichne Woche —

Wenzel (sieht Offnei mit brennenden Augen auf den Mund, stotternd):
Sprich — was hast Du —
verwichne Woche — dem Vikar — gebeichtet?

Offnei (schlägt die Augen nieder): Ihr hattet mich zuvor hart angelassen,
als Ihr zur Nacht nach eines Mondes Wechsel,
darin Euch Jagd und Abenteuer fern
von meiner Kammer hielten, heimgekehrt,
und ich Euch minder liebevoll empfing,
als Ihr von Eurer Gattin hoffen durftet.
Und wirklich hatte ich mein Herz verhärtet,

und im Geheimen bitter Euch verklagt,
daß jeder Eber und geweihte Hirsch
Euch unaufhaltsam aus dem Schlosse, fort
von mir, in Eure wilden Wälder zieht,
und daß Ihr Euch nicht wundern dürft, mein König,
wenn ich im Gram um Eure Abkehr —

Wenzel: Wenn Du —
bei meiner ewigen Verdammnis — rede!

Offnei (sieht den König voll an): Wenn minder ich in meiner Einsamkeit
Euch alle Liebe und Gedanken weihe,
und gar versuche, durch Gesang und Scherz
mir meines Herzens Kummer zu zerstreuen.

(Wenzel wirft sich stöhnend in einen Sessel und verbirgt das Gesicht in beiden Händen; Offnei geht ihm zögernd näher)

Indes hat mich der gütige Vikar
wohl oft getröstet und mir sanft bewiesen,
daß unser Menschenherz, zum Trotz geneigt,
nur durch des Heilands Gnade —

Wenzel (winkt mit der Hand, daß Offnei schweigen soll. Beklommen):
Laßts genug sein!

Offnei (setzt sich auf einen Sessel neben ihn, legt ihre Hand leicht auf seinen Arm):
Wenzel!

Wenzel (springt auf und klingelt; ein Kammerdiener kommt herein):
Ruf mir den Kanzler! Wo Du immer
ihn findest, soll er sein Geschäft
verzögern und zuvor bei mir erscheinen. —
Pack Dich zur Hölle — worauf wartest Du?

(Kammerdiener ab)

Wenzel (geht zu Offnei, und streichelt ihr Haar):
Du bist mein gutes Kind, Du sollst nicht länger
den Gatten bei Dir selbst verklagen müssen. —
Wie schön Du bist!

(Er kniet bei ihr hin, spricht mehr zu sich selber)

Laß mich zu Deinen Füßen
empfinden, wie Du innig mich beglückst,
und unaussprechlich. Du mein teures Kind,
vergib mir meine Schuld; vergib mir alle
die dunklen Sünden, die Du nicht begreifst.
Womit verdiene ich, daß sich ein Engel
vor mir nicht scheut und mein beflecktes Leben
mit den gerechten, ewigen Gesetzen,
die ich mißachtet, sanft versöhnen will?
Nimm mich noch einmal an, und löse endlich

mein Herz von aller finsteren Verfolgung,
die nicht von meiner kranken Seele läßt.
Ich bin der Ungerechte, der Verruchte,
der Deine Reinheit mit der eignen Schande,
der eignen Häßlichkeit und Schuld befleckt.
Hier, hier, in dieser Brust quillt aller Frevel
und drängt als Untat an des Tages Licht,
und pflanzt sich selber als ein fremder Schößling
bis in Dein Herz, das nichts von Sünde weiß.
(Er sieht sie an)
Wie sanft Du blickst! wie unbegreiflich milde
vermagst Du auf mich hinzusehen, der ich
so tausendmal Dich ungerecht gekränkt.
(Er kommt ihrem Gesicht näher; sie weicht zurück)
Du bist wie Götterbilder, unberührbar,
und — lächelst noch, wenn sich ein Menschenherz
in seiner Niedrigkeit vor Dir entblößt! —

Offnei (schaudernd): Was sprecht Ihr, mein Gemahl — seht mich nicht an —

Wenzel (ganz dicht bei ihr): Du bist von der Natur so ausgestattet,
daß Sanfmut, Milde, keusche Lieblichkeit
auf Deinem Antlitz unverändert ruhn —

Offnei (steht auf): Helfe mir Gott, was hab' ich Euch getan!

Wenzel: Ein kleiner Fehltritt schreibt sich nicht sogleich
in brand'gen Lettern auf die zarten Wangen;
und die Gebärden, an Ergebenheit
und Demut früh gewöhnt, verändern nicht
ihr Wesen mit dem Gegenstand der Lüste.

Offnei: Mir graut! —

Wenzel (springt ihr an die Kehle): Du gleißnerische Dirne — stirb!

Offnei (schreit laut): Hilfe! —
(Der Erzbischof kommt eilig von links herein)

Wenzel (läßt Offnei los und geht hastig im Zimmer auf und ab):
Hol doch der Teufel alle Weiber
und Ehelosen, die er auch gezeugt.

Erzbischof (zu Offnei): Frau Königin, sucht Euch zu fassen; wählt
Euch einen Platz und setzt Euch nieder. Seltsam
bedrohlich treibt uns diese Nacht das Blut
zum Herzen. (Offnei setzt sich seufzend)

Wenzel (bleibt vor dem Erzbischof stehen):
Was weißt Du von dieser Nacht?
Ich wette, sie ist allen andern Nächten
wie Zwillingskinder gleich.

Erzbischof (kalt): So rat' ich
dem König, sich zum Schlafen hinzulegen.

Wenzel: Ja, kluger Pfaffe! besser, als Du ahnst,
gedenke ich von heute an zu schlafen.
(Er klingelt; ein Kammerdiener kommt herein)
Man lasse den Kanzler bei den Staatsgeschäften;
sie sind zu meinem Wohle! — Doch Graf Rosenberg
soll kommen, daß ich wisse, der Befehl
an meine Schützen ist ergangen.
(Der Diener will abgehen, als Hinko kommt)
Kammerdiener: Der Herr Kanzler!
(Hinko kommt näher; er ist bleich und verstört)
Wenzel (spöttisch): Mein Hinko, melde, was in unsrer Stadt
Ersprießliches geschehn sein möchte.
Hinko (kaum der Sprache mächtig): Herr,
ich bitte um geheime Unterredung.
Wenzel (herrscht ihn an): Melde!
Hinko (sieht zur Decke): Doktor Johann Nepomuk,
am prager Domkapitel Generalvikar,
Besichtiger des königlichen Hauses,
hat seinen letzten Lebenstag beschlossen.
(Offnei bricht in Tränen aus; der Erzbischof sieht König und Kanzler zornig an)
Wenzel: Erzähle, Hinko, von dem frühen Tode
des guten Doktors, den ich sehr bedaure.
Er war ein Mann von standhaftem Charakter.
Hinko (abwehrend): Herr, spart mir die Erzählung.
Wenzel (zornig): Nicht gefackelt!
Ich will aufs Kleinste von dem Tode hören!
Hinko: Von langen Fasten und Gebet geschwächt,
vermochte der Vikar nur schwer zu gehen,
und bat um eine Stärkung auf den Weg;
ich ließ ihm, wie er wünschte, Brot und Wein
als Labsal reichen; und er faltete
die Hände, hob die Augen auf zum Himmel —
Wenzel: Du wirst poetisch, Hinko!
Hinko (sieht Wenzel an, fährt aber fort): — und gedachte
des Tagesheiligen, Sankt Benedikt,
und sprach, wie jener tat, das Tischgebet:
„Der König aller ew'gen Herrlichkeit
schenk uns an seinem Abendmahle teil!"
Dann nahm er von dem Wein, und brach das Brot,
und schritt von dannen.
(Hinko läßt sich ächzend in einen Sessel nieder)
Erzbischof (gegen Wenzel gerichtet): Weh Dir, König Wenzel! —
Wenn Gott die erste Sonne Deinen Frevel

bescheinen läßt, verlösche ich im Dome
Von Deiner Stadt die Kerzen und verfluche
Dich und Dein Land und stoße Dich hinaus
aus menschlicher und göttlicher Gemeinschaft.
Verflucht seist Du in Saat und Ernte, Weg
und Markt, im Leben und im Sterben. Mit Dir
Dein Böhmerland, darin kein Toter länger
in heil'ger Erde und in Frieden ruht,
darin nicht Mann noch Weib, die es begehren,
der Ehe Sakrament durch Priesterspruch
empfangen, drin der Säugling ungetauft
vom Schoß der Mutter in den Schoß der Erde
hinunterfährt. Und wenn sie vor mich kommen,
und hungrig sind nach meiner Hände Segen,
wie Bettler nach dem dargereichten Brot,
so will ich sprechen: geht! — Denn Euer König
hat einen Heiligen gemordet! —

Wenzel: Lügner!
Ich habe einen Untertan gezüchtigt.
Ich bin der König! — Voller Bosheit hat
mir dieser schmächtige Vikar die Rache
aus meiner Brust auf seinen steifen Nacken
gerissen! — (Er lacht) Welch ein Heiliger! — Und wäre
er nur ein Christ gewesen, nur ein Mensch,
nur irgend eine Kreatur, die fühlt,
wie vor der Türe meine Hunde fühlen,
er hätte mich, dem reichen Manne gleich,
der in der Qual nur einen Tropfen Wasser
für seinen Brand begehrte — hätte nicht
mich ohne Trost der Hölle preisgegeben.
Er war der einzige lebend'ge Mensch,
der in sich barg, wonach ich lechzte: Wahrheit! —
O, wäre er ein Mensch gewesen! Milde
hätt' er zu mir gesprochen: „Sei getrost,
Dein Weib ist keusch und fromm und ohne Tadel
und ihr Bekenntnis ohne Schuld an Dir."
Er aber hat mit doppelzüng'ger Rede
den kargen Glaubensquell in meiner Brust
vergiftet, mich verhöhnt mit seiner Pflicht,
Bekenntnisse auf ewig zu bewahren,
hat mit der Fratze eines Märtyrers
mich grinsend meinen Qualen überlassen,
darin zu wühlen, wie im Aas der Geier!
Was Wunder, daß ich ihn zerfleischte! —

Offnei: Wehe! (Pause)

Gesang der Menge (von der Moldau her):

Alle Sünder loben
Gottes Ruhm und Ehre,
selig aufgehoben
in die reinste Späre.
Erd und Himmel neigen
sich einander zu,

und im sanften Reigen
einem Ursprung zu
wallt im Aetherglanze
einer, der geglaubt,
liegt im Sternenkranze
ein verklärtes Haupt.

Ora pro nobis.

Erzbischof (zu Hinko gewendet): Was geht vor?

Wenzel (bleich): Die Nacht war dunkel, Hinko,
und alles schlief —

Hinko: Ja, Herr, die Nacht war dunkel
und alles schlief; doch als die Moldau kaum
den heil'gen Leib von mir empfangen hatte,
begann der Strom mit wütendem Gebrüll
zu brausen, daß die Ufer mächtig dröhnten,
und rings die Schläfer in der stillen Stadt
wie zum Gerichte weckten; es erschienen
die Wogen leuchtend wie von Feuerflammen,
der wilde Fluß, so weit er durch die Nacht
gen Deutschland rollt, in Glut und Glanz verwandelt.
Da strömte denn herzu des Volkes Menge
und schaute, wie die goldnen Wasser fielen
— die schon der Märzwind hochgetrieben hatte —
von Zoll zu Zoll, und legten mütterlich
den teuren Leichnam, dem ein Sternenkranz
zu Häupten strahlte, in ihr eignes Bett,
das sie verließen; und die frommen Kreuzherrn
vom roten Herzen Jesu eilten sehr,
nicht müßiger als die Natur zu sein,
und des Verklärten Sterbliches zu bergen.

Wenzel (wild): Du bist ein Narr — Du bist ein Schurke, Kanzler! —

(Wenzel stürzt an das Fenster, reißt die Vorhänge herunter, daß die Fetzen fliegen, und stößt das Fenster auf; man sieht breit und prächtig die leuchtende Moldau, bis sie sich am Horizont verliert; im Vordergrund die Stadt. Der Gesang der Menge tönt deutlicher herein. Wenzel prallt entsetzt zurück und sinkt in einem Sessel in sich zusammen; der Erzbischof und der Kanzler treten an das Fenster. Offnei sieht bebend zum Himmel)

Gesang der Menge:

Du in unsrer Mitte,
Staub von Staub geboren,
du aus unsrer Mitte,
nun zum Licht erkoren,

wenn du hingesunken
in der Herrlichkeit,
in dein Herz getrunken
die Dreifaltigkeit —

wende dann zurücke, deine Gnadenblicke
selig du in Gott, auch auf unsre Not.

Ora pro nobis.

Erzbischof: Wie drängt das Volk sich an den heil'gen Fluß!
Sie tauchen ihre Hände in die Flammen
und finden dennoch Kühlung! Selig, selig!
Gott hat gesprochen und die Erde lauscht! —

Gesang der Menge:
Unser Leid und Klagen
tönen losgebunden;
hilf, in Erdentagen
brennen tausend Wunden;
unsers Herzens Hoffen
steigt zu dir hinauf,
und der Himmel offen
nimmt das Stammeln auf.
Alle Engel Gottes
schweben schon heran,
und ein Heil'ger Gottes
hat genug getan.

Ora pro nobis.

Offnei (während sie spricht, bleiben Erzbischof und Kanzler in der Nähe des Fensters; Wenzel brütet vor sich hin):
Gebenedeiter Gottes! niemals, niemals
hast Du von allen den Erbärmlichsten,
den heimatlosen Bettler, ungetröstet
aus Deiner milden Nähe ziehen lassen;
und keiner war so elend, daß er nicht
in Deinem Frieden eigne Ruh gefunden.
Nur einem, der im Innersten zerstört,
und krank am Herzen, gierig Rettung suchend
vor Dich, Gebenedeiter Gottes, kam —
nur dem verlornen König konntest Du
nicht durch ein mächt'ges Wort, nicht durch ein Lächeln,
das aus der Tiefe Deines güt'gen Herzens
geboren, wie ein Himmelsschein, zu Zeiten
von Deinem edlen Antlitz leuchtete,
nicht durch den Druck der Hand dem kranken König
des Trostes Gabe aus Barmherzigkeit
verleihn. Was anders machte Deinen Mund
verstummen, als nur meine Gattenschuld,
die tief verborgne, nie erkannte Schuld,
die Du in meiner unbewachten Seele
verborgen fandest — Du, Verklärter, hilf,
daß ich verstehe, wo die Sünde schon
von meinem Herzen Raum und Reich ergriffen —
dann will ich sühnen — Gott — ich schwöre Dir,
ich will bekennen, will mich ohne Schauder
dem Richterspruch der Menschen unterwerfen,
damit ich auch von Deinem Tode, Heil'ger,

von Deiner Marter, Deiner Sterbenot,
von Deinem Seufzer losgesprochen werde —
dem leisen Seufzer, der mich lauter doch
verklagt, als Menschenmund es je vermöchte.
Hilf, hilf, Gebenedeiter! Gib Erkenntnis
von meiner großen Schuld, die heimlich wohnt
und wächst in meinem Herzen — ich Unsel'ge —
ich weiß es nicht.

Kammerdiener (öffnet die Tür und meldet): Der Graf von Rosenberg.

Offnei (entsetzt): Der Graf von Rosenberg.

(Heinrich hat die ersten Schritte lebhaft auf den König zu getan, bleibt, durch Offneis Blick gebannt, stehen)

Offnei: O Heinrich, Heinrich!

(Lange Pause, in der Offnei und Heinrich sich hingerissen in die Augen sehen)

Wenzel (hebt sich, durch die Stille betroffen, in seinem Sessel):
Was stiert Ihr alle mit verglasten Augen
auf meine Schwären? Konnte ich, zum Teufel,
den Heiligen in diesem hagern Doktor
erkennen? Und was hindert mich, die Schuld
an seinem Tode von den eignen Schultern
mir abzuwälzen —
(er steht ganz auf und zeigt auf die Königin)
hier — die vor uns steht
hoch aufgerichtet, und von holder Schönheit
und makelloser Unschuld überstrahlt —
hier diese Buhlerin von Gottes Gnaden —
sie stürze in die Knie; jenes Menschen
gerechtes Blut — es komme auf ihr Haupt!
(Erzbischof und Kanzler wollen dem König wehren)

Kanzler: Schont Eure reine Gattin, Majestät —

Offnei (wirft sich in die Knie): Ja, Herr, ich will bekennen! (Pause)
Ja, ich habe
(zögernd) — ich habe von dem angetrauten Gatten
mein Herz auf ewig abgewendet; habe
es ganz dem Grafen Rosenberg geschenkt. (Sie senkt den Kopf)

Wenzel (brüllt): Blut!! —

Erzbischof (tritt zwischen ihn und der Königin):
Blut ist bereits geflossen, König Wenzel!

(Wenzel wirft einen scheuen Blick auf das Fenster; der Erzbischof geht auf die Königin zu)

Erzbischof: Steh' auf, mein Kind, an Gottes Statt verkünde
ich Dir die Gnade! (Er hebt sie auf, wendet sich zum König)
Eure Majestät
gewähre mir die Gunst, der Königin

in ihrer Buße tröstend beizustehn,
und ihr zur Heiligung ein sanfter Führer
und Freund zu sein; sie wird in Frauental
bei frommen Schwestern eine Freistatt finden.
(Er sieht den Grafen traurig an)
Was Eure Majestät zur Stunde über
den Grafen Rosenberg verhängen wird,
kann ich nicht von ihm wenden — doch er ist
ein Mann, und Eure Gattin —

Wenzel: Rosenberg, ich hätte
geschworen, daß kein Falsch in Deiner Seele. (Plötzlich zornig)
Mit Deinem zimperlichen Girren hast Du
gewagt, an eines Mannes Platz zu treten? (Er faßt sich)
Da Ihr, Herr Graf, noch einen Bruder habt,
bleibt Euern Gütern ja ein junger Erbe.
Ihr aber, Ihr verhüllt das Angesicht,
entweicht in großer Eile aus den Toren,
laßt Euch durch keinen Anruf meiner Schützen
verleiten, still zu stehn, und Euern Namen
den Wachen preiszugeben. Tretet ab!

(Der König setzt sich. Heinrich verbeugt sich vor dem König und der Königin und geht eilig ab)

Gesang der Menge:
Alle Sünder loben
Gottes Ruhm und Ehre,
selig aufgehoben
in die reinste Sphäre;
Erd und Himmel neigen
sich einander zu,
und im sanften Reigen
seinem Ursprung zu
wallt im Aetherglanze
einer, der geglaubt,
liegt im Sternenkranze
ein verklärtes Haupt.
Ora pro nobis.

Ein Wachtposten (stürzt herein und wirft sich unter lebhaften Gebärden dem König zu Füßen):
Herr, vergebt die Meldung! — Euerm Wort
gehorchend, das für diese Nacht befahl,
vom Schlosse keinen Boten durch die Tore
hinabzulassen, kein Pardon zu geben,
wo immer einer eilig und vermummt
entkommen wolle — Herr — Erbarmen —
ich bin der schlechteste von Euern Dienern —
mein unglücksel'ger Pfeil trifft, wo er zielt,
und hat den Grafen Rosenberg getötet! —

(Die Königin sinkt dem Erzbischof mit einem leisen Schrei in die Arme; König Wenzel winkt dem Schützen, aufzustehen, der sich zögernd zurückzieht. Der Gesang setzt wieder ein; währenddem fällt der Vorhang)

Theater und Theaterpläne in Hamburg / von Leonhardt Adelt

Die Verdienste dieses Theaterjahres 1907/1908 entfallen zu neunzig Prozent wieder auf Baron Berger und sein deutsches Schauspielhaus. Verdienste wollen im Verhältnis berechnet sein: es wäre gewagt, die Maßstäbe dafür von außerhalb zu beziehen. In der Beschränktheit seiner Mittel, in dem klugen Ausgleich zwischen den Forderungen des Publikums und der literarischen Verpflichtung hat Berger die Möglichkeiten seines Theaters ehrenvoll erschöpft und sich die Durchführung zweier Aufgaben von bleibender Bedeutung gesichert: des Hebbel-Cyklus und des Bühnen-Faust. Von Hebbel sahen wir: Genoveva, Judith, Agnes Bernauer, Marie Magdalene, Herodes und Mariamne, Die Nibelungen, Der Diamant, Gyges und sein Ring, und — in Uraufführung — Julia und Ein Trauerspiel in Sizilien. In diesem fragmentarischen Spiegel offenbarte sich der Meister, der reicher ist an schopferischem Erleben als jeder andre seit Goethe. Die natürliche Aufteilung in zehn Abende erleichterte der Theaterleitung die Lösung der Aufgabe, die dem Faust-Problem gegenüber nur sehr bedingt zugestanden werden darf. Hier wurde der Mangel einer Drehbühne, die Schwerfälligkeit des szenischen Umbaus verhängnisvoll. Die Abneigung des Publikums schien eine Vierteilung des Faust-Dramas, wie sie Weimar jetzt in zweimalzwei Vorstellungen versucht hat, von vornherein zu verbieten. Eine Dreiteilung, wie sie Frenzel und Wilbrandt wenig glücklich eingeführt haben, war überflüssig, da der erste Teil in einem Abend zu bewältigen war und Berger sich für den zweiten an Wilbrandts Szenerien von dreizehn Bildern hielt. Der erste Teil wies wenig Neuerungen bei vielen schönen Momenten auf. Bilder wie der Osterspaziergang, die Kirche, der Brunnenplatz, in dessen Umfassungsmauer die Muttergottesnische eingelassen ist, waren geschickt ersonnen, der Osterspaziergang — gleich den Landschaften des zweiten Teils — mit Lyrik gesättigt, denn Berger ist vornehmlich lyrischer Landschafter. Leider störten kleine Flüchtigkeiten der Auffassung die szenische Einheit. Im Osterspaziergang ist vor dem Stadttor die Schenke aufgeschlagen. Das Volk zieht daran vorbei ins Grüne, strömt dann auf das Stichwort hin zuhauf und zurück, um Tanz und Sang zu absolvieren, und verflüchtigt sich danach wieder nach links und nach rechts in die Kulissen. Diesem unmotivierten Zusammenrennen gegenüber wäre zu bedenken, daß sich die Vorgänge des Osterspaziergangs auf einen ganzen Sonntagnachmittag verteilen. Die Leute machen sich nach Tisch auf und kehren gegen die Dämmerung hin heim, wobei sie noch ein letztes Mal bei der Schenke vor dem Tor Einkehr halten. Aufdringlich betont ist in der Kirchenszene Gretchens Unglück: die Gefallene wagt sich nicht über die Vorhalle des Doms hinaus, wo nur Bettelvolk kniet; aber selbst das

noch rückt verächtlich von ihr weg. Gretchens Bitte: „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ mutet in der Umgebung dieser Bettelweiber recht deplaziert an. Den bösen Geist spricht Mephisto, was nach meinem Empfinden dem Sinn der Szene schroff zuwiderläuft. Für ganz verfehlt halte ich ferner die Verlegung von Gretchens Monolog als Vision Fausts in die Felsenhöhle, umsomehr da die Helle und der Ausblick des Höhlenausgangs den Eindruck des Visionären auf den Zuschauer vereitelten. Die Walpurgisnacht mit ihrer mathematisch abgezirkelten Anlage war szenisch nichtssagend, textlich arg verstümmelt.

Den zweiten Teil hat Baron Berger einer eigenen Bühnenbearbeitung unterzogen, deren Buchausgabe, mit einem Vorwort: Die Fabel des zweiten Teils, in Paul Cronstroms Verlag, Hamburg, vorliegt. Während die neue Burg-Inszenierung Schlenthers sich in einundzwanzig Szenen aufteilt, ist Berger, wie gesagt, bei dreizehn stehen geblieben, ohne deshalb aber das Gesamtmaß der Zwischenakte zusammendrücken zu können. Alle Ersparnis ist auf Kosten des Gedichts geschehen, in dem Maße, daß dem fauststfremden Publikum die großen Zusammenhänge schwerlich aufgehen. Ganze Szenen und Figuren sind ausgemerzt, andre zusammengelegt, alle textlich unverhältnismäßig stark zusammengestrichen; der antike Chor ist aufgelöst und auf Einzelsprecher übertragen. Dazu kommt, daß Berger der musikalischen Gefahr erlegen und der bescheidenen Hausmusik seines Kapellmeisters Karl Krüger ins Idyllisch-Sentimentale gefolgt ist. Die Dramatik der Natur, die die Menschen des Gedichtes ankündigt und parallelisiert, ist ausgeschaltet, das Elementar-Gigantische lyrisch aufgeweicht. Verstrickt in die Arabesken, die den Sinn ersticken, erwehrt man sich kaum des fatalen Eindrucks, daß auch dieser Faust gleich der großen Mehrzahl seiner Vorgänger einer Ausstattungsoper mit sinnlosem Text angenähert sei. All diese Faust-Inszenierungen genügen mehr der gesellschaftlichen Verpflichtung unsrer Gebildeten, den zweiten Teil zu kennen, als den letzten Forderungen der Dichtung und den letzten Möglichkeiten des Theaters. Im Einzelnen ergab Bergers Regie allerhand Widersprüche zwischen dem gekürzten Text und dem szenischen Bilde. Eine Vershälfte ist gestrichen, der Reim bleibt in der Schwebe. Im Mummenschanz „entflammt der Bart und fliegt zurück“: vorher ist gestrichen, daß er in den Feuerquell fällt. „Schon geht der Wald in Flammen auf“ — der Mummenschanz ist nicht als Wald frisiert. „Was rasselt an der Tür“ — die Tür ist ein Vorhang. Ob einige unbedeutende Textänderungen: „Das allerreichste Schatzrevier“, bei Berger: allerschönste; „Wie eilig weht ihr heran“, bei Berger: wie selig, auf neuere kritische Korrekturen zurückzuführen oder einfach Flüchtigkeiten sind, ist mir nicht bekannt. Bedenklicher sind schon Umdichtungen wie diese:

Goethe:	Berger:
Mephisto: Da steh ich schon,	Mephisto: Da steh ich schon.
Des Chaos vielgeliebter Sohn!	Des Chaos vielgeliebter Sohn!

Phorkyaden: Des Chaos Töchter sind wir unbestritten.
Mephisto: Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen.
Phorkyaden: Im neuen Drei der Schwestern, welche Schöne!
Wir haben zwei der Augen, zwei der Zähne.
Mephisto: Vor aller Augen muß ich mich verstecken,
Im Höllenpfuhl die Teufel zu erschrecken.

Vermummt in diese Greuelmaske da,
Folg ich dir, Faust, hinab zu Helena!
Vor aller Augen muß ich mich verstecken,
Im Schattenreich die Schatten zu erschrecken.

Zumal die Schlußzeilen ergeben einen ganz andern Sinn.

Szenisch hat Baron Berger mit Transparenten, Prospekten wundervolle Wirkungen erzielt. Der farbenleuchtenden Plastik dieser Prospekte steht allerdings der Nachteil gegenüber, daß sie leicht Falten werfen, die höchst illusionsstörend sind. Auch sticht die unbelichtete Seitenkulisse (in dem mittelalterlichen Burghof etwa) gegen die leuchtende Rückwand auffallend ab und straft alle Gesetze von Licht- und Schattenverteilung Lügen. Unter den zusammengelegten Szenenbildern ist die Verquickung des Thronsaals mit Mummenschanz und Lustgarten die wenigst glückliche. Ein purpurroter Stoffvorhang, den man zum Mummenschanz auseinandergezogen hätte, würde hier — wie im Burgtheater — Abhülfe geschaffen haben; auch hätte ein Spiegelprospekt der reichlich abgezirkelten und zusammengepreßten Maskerade Tiefe und Lebendigkeit verliehen. Zusammengelegt sind ferner: Fausts Studierzimmer und das Laboratorium; die Walpurgisnacht, die zu sehr wie ein lebendes Bild wirkt; die Schlacht; offene Gegend, Gärtchen und Fausts Palast; Hölle und (unter Entfall der Anachoretenszene) Himmel. Der fünfte Akt, in dem der Lyriker sich rechtschaffen ausleben kann, ist der Regie am weitaus besten gelungen. Er ist in der Stimmung überwältigend, und obwohl Berger den Ausklang wieder nur als lebendes Bild (in Anlehnung an die Dresdener Madonna Raffaels) als Apotheose statt als dramatisches Fortissimo (Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde) gestaltet hat, so schließt sich doch in dem Rückgreifen auf das Vorspiel im Himmel harmonisch der Ring der Ringe, überstrahlt das Schlußgedicht rückwärts gerichtet den großen Sinn und Zusammenhang des Ganzen. Zu spät nur für den faustfremden Laien.

Der Darstellung des Deutschen Schauspielhauses fehlt der Faust; immerhin ist der unbekümmerte Raubritter des Herrn Otto dem süßlichen Troubador des Herrn Carl Wagner vorzuziehen. Der beste Mephisto wäre auch der beste Faust gewesen: Robert Nhil, dessen in aller Dämonie liebenswürdiger Mephisto es augenfällig macht, wie recht eigentlich dieser Teufel der sympathischste Kerl des ganzen Stückes ist. Nächst Nhil behauptet sich, mit einem zielbewußten Anlauf im Charakterfach, im zweiten Teil Herr Kreidemann. Herr Montor, zu sehr Intrigant im alten Theatersinn, fällt dagegen ab. Von den Gretchen steht Fräulein Elsinger über dem Mittel. Um zu verstehen, daß der Bergersche Faust in allen Einschränkungen noch

ein bleibendes Verdienst um Hamburg bedeutet, muß man die unglaubliche Faust-Verballhornung des Stadttheaters gesehen haben. Gegenüber dem Hebbel-Zyklus und dem Faust fallen die andern literarischen Versuche Bergers — Byrons ‚Kain', Grillparzers ‚Esther'-Fragment, Lessings ‚Philotas' und die Premieren ‚Das wahre Gesicht' von Halbe und ein paar Wertlosigkeiten — weniger ins Gewicht. Gerhart Hauptmann, der zu den Schlußtagen des Theaters herüberkam, sah neben die prächtige Aufführung seines Märchens ‚Und Pippa tanzt' leider die von ‚Kaiser Karls Geisel' gestellt, die unter der Unzulänglichkeit von Dichtung und Darstellung zusammenbrach.

Von den übrigen hamburger Theatern setzte das Thaliatheater mit einem Gastspiel Max Reinhardts aus Berlin ein und endet jetzt mit einem Gastspiel Miksa Prégers aus Wien. Reinhardt brachte Wedekind, Herr Préger den ‚Walzertraum'. Auch für sich selbst blieb das Theater in dieser Balance zwischen Literatur und Possenspiel: seine Erfolge waren ‚Anna Karenina' als Sensationsspektakel und ‚Erdgeist' als — nun, desgleichen. Das Stadttheater hat in Eugen d'Albert und Siegfried Wagner seine Stammgäste; ihre Novitäten hießen diesmal ‚Tragaldabas' und ‚Sternengebot'. Das Altonaer Stadttheater ist tot, mausetot; die selige Birch-Pfeiffer und der unselige Kotzebue gehen um auf ihm. Das neugegründete Volksschauspielhaus hatte dank der Unfähigkeit seiner Direktion abgewirtschaftet, fast ehe denn es seine Pforten öffnete. Das Schillertheater hielt sich wacker und versuchte es neuestens sogar mit einer billigen Sommeroper. Das neue Operettentheater machte es mit Falls ‚Dollarprinzessin', das Carl-Schultze-Theater mit Schwänken, das Ernst-Drucker-Theater mit Eindeutigkeiten für den Matrosengeschmack. Im Spielplan ist alles beim Alten geblieben, dafür gärt es in den Direktionen. Die Stadttheater-Gesellschaft, die bislang nur eine staatliche Beihilfe für das Orchester bezieht, hat die Uebernahme des Theaters durch den Staat und einen Neubau in Anregung gebracht; das Altonaer Stadttheater sollte bei der Gelegenheit völlig abgestoßen werden. Der Senat verhält sich vorläufig ablehnend. Gleichzeit hat Hofrat Bachur, der Direktor der beiden Stadttheater und des Thaliatheaters, für seine Oper um eine erhöhte Subvention angesucht, worauf sich Baron Berger beeilte, auch für sein Schauspielhaus eine staatliche Beihilfe zu erbitten. Beide Petitionen sind noch in Schwebe. Zu wünschen wäre, daß auch dem in seiner Art verdienstvollen kleinen Schillertheater (das leider auf preußischem Gebiete liegt) eine Unterstützung zuteil würde. Direktor Bendiner, der mit der ‚Dollarprinzessin' in Berlin gastiert, soll dort eine Neugründung beabsichtigen, will aber daneben das Neue Operettentheater in Hamburg beibehalten. Dagegen muß er das Carl-Schultze-Theater fahren lassen, das vorgeblich Direktor Haller zu seinem Leipziger Operettentheater als Operetten- und Vaudevillebühne übernimmt. Auch das Variété Flora in

St. Pauli soll, nach den Absichten seines Besitzers Sahlmann, in ein Theater für Operette, Lustspiel und volkstümliche Oper umgewandelt werden. An der Wandsbecker Chaussee will ein berliner Konsortium Herrn Ernst Drucker ein Theater bauen, in dem er den Idealen des Ernst-Drucker-Theaters die Treue wahren kann. Schließlich hat sich ein Konsortium gebildet, um im Stadtteil Eimsbüttel ein Theater für Volksschauspiel und Volksoper zu errichten, das zweiundeinhalb Millionen Mark kosten und dreitausend Personen fassen wird. Danach würde Hamburg dann, außer den Singspielhallen und Possenbühnen St. Paulis, zwölf Theater zählen. Wenn nicht vorher dies oder jenes Projekt ins Wasser fällt.

Stumme Dramen / von Leo Feld

An der wiener Hofoper scheint sich eine Renaissance des Balletts vorzubereiten. Altes wird hervorgezogen und vom jahrelangen Staub gereinigt — Neues soll kommen. Und die Diskussion unsrer Stadt hat ein neues Thema erhalten — ach, es ist älter als unsre Stadt selbst! — das Ballett. Das ist nämlich auch so ein künstlerisches Erbstück, mit dem unsre Zeit nichts Rechtes mehr zu beginnen weiß. Es ist wurzellos geworden. In allen deutschen Städten kann man von den Meistern dieser Kunst die Klage hören, daß ihr Metier in Verfall gerate. Daß hie und da einzelne außerordentliche Erscheinungen wahrnehmbar sind, ändert nichts an dem Gesamtbild dieser Kunst. Ihre Entwicklung stockt. Ein Ballett, das wirklich faszinierend seine zierlichen Kräfte entfaltet hätte — wie lange ist es her, daß man von einem solchen gehört! Fehlen die schöpferischen Kräfte? Oder die darstellenden? Oder hat vielleicht das Publikum den Sinn für dieses graziöse Spiel verloren?

Wir haben in den letzten Jahren noch an ganz andern entscheidendern Symptomen erkennen müssen, daß die Kunst des Balletts unsrer Zeit fremd geworden ist. Seitdem die Duncan das geistreiche Beispiel ihrer frondierenden Kunst gegeben hat, sind dieser Outsiders immer mehr geworden. Und der Anteil, den diese neue, traditionslose Kunst weckte, wurde immer lebhafter. Man mußte zugeben: Sie konnte nicht ein Zehntel von dem, was die Technik unsrer Primaballerinen vermochte — aber es war, als ob sie einen Hauch von Leben in seelenlose Formen gebracht hätte. Aus diesem Tanz sprach etwas, das unserm Kunstgefühl verwandt war. Es war nicht mehr Technik, sondern Phantasie und gefühlsbelebte Form.

Denn darin scheint es zu liegen. Das Ballett ist in seiner Technik erstarrt. Es hat eine unendlich reiche und wertvolle Tradition, die jedem einzelnen ein höchst staunenswertes Maß technischen Könnens gibt — aber wie jeder alten Kunst, war dem Ballett die Gefahr des Formalismus nicht erspart, und es ist sein Verhängnis geworden, daß es diese Gefahr nicht

erkannt und überwunden hat. Es hat sich in technische Bravouren und Eleganzen verloren, die uns schließlich ganz gleichgiltig lassen. Es fehlt die innere Nötigung für diese Virtuosität, ihre künstlerische Legitimierung. Vor einigen Jahren hat eine russische Primaballerina in Wien Aufsehen gemacht, da sie auf einer und derselben Stelle dreiunddreißig Pirouetten machte. Das war ein Rekord und zweifellos ein sehr bewundernswerter. Aber schließlich — es fällt einem bei solchen Dingen immer wieder die berühmte Philosophie Grillparzers vor dem Affenhaus in Schönbrunn ein, als der naive Raimund die verwegenen Sprünge eines Affen sehr bewundernd anstarrte und Grillparzer diesen Enthusiasmus seines Freundes mit seiner gelassenen Ruhe abwehrte: Hat's ihm wer g'schafft?

Das Ballett unsrer Tage ist halb Ballett und halb Pantomime. Aber die Pantomime ist auf deutschem Boden ganz wurzel- und traditionslos; und fast jeder Versuch, dieses feine romanische Genre bei uns einzubürgern, ist gescheitert. Kaum daß sich Wormsers ‚Verlorener Sohn' behaupten konnte. In Frankreich und Italien ist die Pantomime eine durchaus volkstümliche Kunst. Jeder Gamin versteht und empfindet ihre Ausdrucksformen. Als in Berlin der ‚Verlorene Sohn' zum ersten Mal gegeben wurde, da ertönten in der ersten Szene von allen Seiten die Rufe: „Bitte lauter!" Si non è vero ..... Das ‚Ueberbrettl' hat sich redliche Mühe gegeben, die Pantomime bei uns heimisch zu machen — aber aller Liebe Mühe war umsonst. In Frankreich hat die Pantomime heute eine moderne Form gefunden: das Mimodrama. Sie fängt an, sich zu beweisen. Es genügt ihr nicht mehr, einfach in den Instinkten des Volkes ihre Beglaubigung zu finden, sie will — in ihren neuen Formen — ihre Existenz einwandlos rechtfertigen. Ein vielgenannter Autor dieses französischen Mimodramas erklärte einmal dessen Wesen: „Der Deutsche hat pantomimischen Vorgängen gegenüber immer den Vorwurf: Warum reden die Leute nicht lieber? Das wäre doch viel verständlicher und überzeugender. Das moderne Mimodrama begegnet diesem Einwand. Es stellt seine Menschen fast nur in Situationen, in denen auch im Leben nicht gesprochen wird. Also etwa der Mensch allein; oder der Mensch in einer Situation, in der ihm die Angst die Kehle zuschnürt; oder zwei Liebende, die nicht zu flüstern wagen, weil die Mutter nebenan wacht. Das sind Situationen des Mimodramas. Hier kann die Gebärdensprache nicht befremden. Denn hier folgt die Bühne nur dem Leben. Solche Momente sind wortlos."

Wenn man dieser sehr verständigen Aesthetik folgte, dann dürfte man in der Oper etwa nur Menschen darstellen, die gerade ihre Gesangstunde haben; und der Dichter versifizierter Dramen — ja, wo sollte der wohl das Leben belauschen?

Alle diese Erklärungsversuche beweisen nur das eine: die innere Unsicherheit der mimischen Kunst. Ihre Unklarheit über ihr eigenes Wesen. Mit rationalistischen Argumenten kann nicht gerechnet werden. Jede Kunst hat das Bedürfnis und das Recht individueller Ausdrucksmittel, die nur in ihrem

innersten Wesen, in der ihr eigentümlichen Wirkungsrichtung ihre Rechtfertigung finden. Alle Klugheiten und rationalistischen Geschicklichkeiten sind da hilflos.

Das Ballett und die Pantomime haben heute — zumindest bei uns — keinen Zusammenhang mehr mit dem Kunstgefühl unsrer Zeit. Sie treffen unser Gefühl nicht mehr. Und ihre Renaissance, ihre wirkliche, zu lebendigem Leben aufsteigende Neugestaltung ist nur dann möglich, wenn sie eine aus der sachlichsten Erkenntnis ihres Wesens quellende Reform empfangen. Eine Reform, die nicht nach neuen choreographischen Tricks und unerhörten Ausstattungseffekten strebt, sondern die aus dem Wesen dieser wortlosen dramatischen Kunst zu neuen Formen gelangt. Das Wesen aller mimischen Kunst kann aber nur eines sein: Sie sucht das auszusagen, was so elementar körperlicher Natur ist, daß das Wort mit seinem geistigen Charakter hiezu nicht mehr ausreichend ist. Die Mimiker auf der Bühne schweigen nicht, weil — wie das moderne Mimodrama doziert — die Menschen in der Wirklichkeit auch kein Wort für solche Stimmungen finden, sondern sie schweigen, weil die Stimmungen ihrer Szenen keinen überzeugendern Ausdruck finden können als die Sprache des Körpers. Darin und nur darin scheint mir das Wesen der Pantomime und des Balletts zu liegen. Man hat vor Richard Wagner an dem Charakter des Operntextes herumgedeutet und herumgesucht, und das Ergebnis war schließlich das berühmte Wort: Gesungen soll das werden, was zu dumm ist, um es auszusprechen. Dann hat Richard Wagner die einfache Grundtatsache aufgedeckt: Gesungen soll das werden, was in seinem innersten Wesen der Musik bedarf. Und auf diesem einfachen Gesetz hat er sein ganzes vielformiges Werk aufgebaut. Gesungen soll das werden, was erst durch den Gesang seinen letzten und entscheidenden Ausdruck findet — getanzt und gemimt soll das werden, was erst in dem Spiel des Tanzes und der Gebärde seine intensivste und restlose Aussprache erwirbt. Die Fülle des erotischen Lebens — heißes Liebesverlangen, Fliehen und Suchen, Gewähren und Meiden — das ist das eigentliche Daseins- und Wirkungsgebiet der mimischen Kunst. Denn kein Wort vermag hier das zu sagen, was die beseelte Gebärde, der Blick, die bebende Bewegung auszusprechen vermögen. Oder die starken Affekte, in denen der Mensch in der zitternden Glut des Leibes nur zu stammeln vermag: Zorn, Wut, jubelndes Glück, andachtsvolle Ergriffenheit — hier überall ist das Wort nur ein schwacher und gebrechlicher Träger des Gefühls. Hier wird auch der Schauspieler unwillkürlich mehr zum Mimiker als zum Künstler des Wortes.

Das sollte man nicht vergessen. Wie die Schauspielkunst in ihren tiefsten, grandiosesten Augenblicken in durchaus musikalischen Energien sich entlädt — man denke, wie die Wolter, Sonnenthal, Kainz in ihren begnadetsten Momenten ihre Kunst ganz in beseelten Klang aufzulösen vermochten, dessen Wirkung durchaus unabhängig von dem begrifflichen Inhalt des Wortes geworden ist — so hat sie anderseits einen Gipfel in der rein

mimischen Kunst gefunden. Die ‚stumme Szene‘ hat immer die größten Künstler gereizt. Dramatische Dichter von hohem Rang haben diesen ‚stummen Szenen‘ große Absichten anvertraut. Der langgedehnte, wortlose Schmerzensausdruck des Don Carlos, da ihn der Marquis verhaftet hat; die innere Befreiung des Königs Alfonso, da er aus dem Todesgemach Rahels stürzt. Die mimische Kunst kann für uns sehr lebendig, sehr wirksam werden. Nur muß sie den ihr gemäßen seelischen Gehalt vom Dichter empfangen. Und auf diesem neugewonnenen Boden muß ihr eine neue Technik erworben werden.

Die Gebärdensprache der romanischen Pantomime ist für uns ganz unwirksam. Sie besteht aus einer Reihe mehr oder weniger konventioneller Zeichen, die uns zum Teil unverständlich, zum Teil maniriert erscheinen. Wenn die mimische Kunst unser Gefühl berühren will, dann muß sie sich den natürlichen Ausdruck des Schauspielers zu eigen machen — sie muß eine plastische und bedeutsame Steigerung unsrer eigenen körperlichen Beredsamkeit werden. Wenn der romanische Pierrot andeuten will, daß er sich einsam fühle, dann streckt er den Zeigefinger der rechten Hand empor; das heißt: einzeln, allein. Ein Mimiker unsrer Bühne müßte etwa denselben Ausdruck suchen, wie der Schauspieler in diesem Augenblick, nur intensiver, energischer, großliniger. Der Schauspieler wird den Blick hilflos und traurig umherschweifen lassen, wird dann etwa die schlaff herabhängenden Arme leicht heben und mit einem tiefen Atemzuge wie verlöschend wieder sinken lassen. Der Pantomimist wird kein wesentlich andres Zeichen wählen dürfen. Er wird immer danach trachten müssen, den uns eingeborenen natürlichen Ausdruck in seiner reinsten und klarsten Form zu finden. Und hierin liegt ja wohl auch sein künstlerischer Beruf: dem Körper die innigste Beseelung zu geben — die Sprache, die uns allen eigen ist, zur höchsten Energie und Schönheit zu steigern.

Auf neuen Boden muß das Ballett und die Pantomime gestellt werden; oder besser gesagt, auf den alten Boden ihrer natürlichen Bestimmung. Dem Körper soll das zur Darstellung anvertraut werden, was der körperlichen Darstellung bedarf. Man wird in der mimischen Wiedergabe einer Begebenheit sich selbstverständlich nicht nur auf diese Momente beschränken können — aber dieses Prinzip muß der ordnende und führende Gedanke der ganzen Kunst werden. Ein Zentrum muß die mimische Kunst gewinnen. Dieses Zentrum kann nur das Drama des Körpers sein. Um einen großen Moment herum müssen sich diese Szenengebilde aufbauen, und dieser eine große Moment muß dem ganzen Werk seine Rechtfertigung geben.

Wie es in einem Opernbuch unmöglich ist, ausschließlich Szenen rein musikalischer Natur zu bringen, wie auch hier immer wieder Momente einbezogen werden müssen, die der musikalischen Aussprache fern liegen, wo nicht gar widerstreben — so wird auch das Ballett und die Pantomime mit diesen wesensfremden Angliederungen rechnen müssen. Aber das rechte Kunstverständnis wird — wie ja auch in der Oper — diese Fremdkörper

so viel wie möglich abzudrängen suchen. Erst wenn das Ballett wieder dieses innere Leben erhalten hat, wird seine Technik wieder Interesse finden. Eine Technik, die organisch aus seinem Wesen emporgeblüht ist. Dann wird man wieder in seiner kunstreichen Bewegungsfülle Sinn und Bedeutung spüren.

Man muß das Ballett wieder für unser Kunstgefühl erobern, wie man vor fünfzehn Jahren das Drama wieder erobern mußte. Es nützt uns nichts, daß uns hier eine Kunst geboten ist, deren Wurzeln in entlegenste Fernen zurückreichen; wir müssen doch alles wieder neu erwerben, um es zu besitzen.

Die Vorstadtbühne / von Max Brod

Sie machte ein ernstes Gesicht. Und nicht nur deshalb, weil ihr dies gut stand. Sondern sie war wirklich traurig.

Der junge Mann, namens Carus, der, ihr gegenübersitzend, das eine Bein durch das andre gehoben hielt, tröstete sie: „Schau, ich hab dich wirklich nicht kränken wollen, Kindchen. Aber wie sollen wir es anders anstellen, um an einander Freude zu haben. Heiraten kann ich dich nicht, du weißt, daß ich zu wenig Glück im Beruf habe. Also mußte ich dich doch einmal bitten, meine Geliebte zu werden, nicht wahr."

Jetzt weinte sie schon.

Das dunkle Hofzimmer mit nur einem Fenster und schmal wie ein Fernrohr blieb eine Weile still, während die Dämmerung anbrach. Plötzlich setzte unten laut das überraschende und häßliche Geflöte eines Leierkastens ein. . .

Da stand der junge Mann auf und, während er die Fransen der Tischdecke zu regelmäßigen Bündeln ordnete, bat er das weinende Mädchen in leisen Sätzen, verständig zu sein, ihm nicht zu zürnen.

Martha erhob den Kopf, noch fielen zwei Tränen, sie sagte mit Energie: „Nein, Carus. Überwinde dich, sei ein Mann. Ich werde immer stolz darauf sein, wenn du mich als deine Freundin betrachtest. Aber niemals kann ich dir das werden, was deine Träume dir vorspiegeln. Verlange es nicht von mir, du selbst würdest mich verachten, wenn ich mich und meine Ehre vergäße. Ich muß doch einmal Klarheit zwischen uns schaffen: Du bist mein Freund, mehr nicht, also bleibe so, wie du warst."

„Klarheit schaffen . . . Ich bitte dich, laß das. Ich verzichte auf jegliche Klarheit."

„Aber das Leben ist einmal so, klar und unerbittlich."

„So kennst du es, arme Kleine. Natürlich, wenn man seit seinem sechzehnten Jahr ganz selbständig in einer großen Stadt sein Brot verdienen muß. Und gar durch Klavierstunden . . . O, wie schlimm ist es

dir ergangen! Man hat dich immer betteln und kämpfen lassen, und schließlich hast du dich gewöhnt, dies als den gerechtfertigten Lauf der Welt anzusehen. Nie ist dir eingefallen, daß alles auch ganz anders sein könnte, ein wenig ‚operettenhaft‘, wie Jules Laforgue es wünscht. Ah! que tout n'est-il opéra-comique! Que tout n'évolue-t-il en mesure sur cette valse anglaise Myosotis! . . ."

„Was willst du eigentlich damit?"

Carus öffnete den Deckel des Pianinos und drückte im Dunkeln so langsam einige Tasten nieder, daß kein Ton erklang: „Meine Liebe, du nimmst die Sache viel zu wichtig."

„Welche Sache eigentlich?"

„Ach Gott, alles. Und deine so ernsthafte Erklärung mit schweren Worterbstücken wie: Ehre, verachten, Klarheit schaffen, Freundin, Träume vorspiegeln . . . Wie schön wäre es, wenn du ein einziges Mal diese Logik vergäßest, die doch zu garnichts taugt! Das Leben ist nicht so hart und endgiltig, wie es dir vorkommt. Es gehen immerhin witzige Dinge darin vor. Warst du, beispielsweise, schon einmal im Vorstadttheater, in Smichow draußen?"

„Nie."

„Bitte, komm morgen mit mir hin! Man spielt zwar tschechisch dort, aber so viel verstehen wir ja. Und wenn nicht, um so operettenhafter ist es. Du willst? Also gut, ich hole dich morgen um diese Zeit ab. Du wirst etwas Unterrichtendes erleben . . . Aber jetzt, sei nicht mehr böse, gib mir einen Kuß . . ."

— —

Es ist hübsch, wenn Rendezvous pünktlich von beiden eingehalten werden.

Und so geschah es auch in diesem Fall.

Arm in Arm denn betraten die beiden das Foyer des Vorstadttheaters. Aus einem Privathaus hergerichtet, das nur durch transparente Buchstaben und den wagerechten großen Glasfächer über der Tür auffiel, empfing es in einem bunt mit Solenhofer Platten gepflasterten Raum, der rechts Garderobe, links Konditorei hieß. Von hier kam man in einen schmalen Gang, Schauplatz der Zwischenakts-Promenaden, von roten Plüschkanapees an den Seiten in die Länge gezogen, mit Glühbirnen, Photographien des Direktors unter seinen besten Kräften, und mit einem goldgerahmten Spiegel versehen, den als Gegenstücke der Apoll vom Belvedere und die Königin Luise nach Rauch bewachten. Ein gutmütiger Eisenofen machte bieder auf die fehlenden Siebe der Luftheizungen aufmerksam. Eine Palme, von Staub weißlich gepudert, erinnerte an den Orient.

Über ausgebeulte Holztreppen stolperten Carus und Martha lachend in ihre Loge. Die aber war keineswegs ein Zimmerchen, wie sie es von den langweiligen großen Theatern her gewohnt waren, sondern nur ein durch rote sammetbortierte Pappwände in Ordnung gebrachter und ab-

geteilter Luftraum. Über ihnen direkt schwebte die Decke und an ihr eine Posaune aus Stuck, lebhaft geblasen vom Zentralengel des Plafonds. Er hielt sie dezent und edelmütig, kaum geängstigt durch die sezessionistischen Blumen, die mit gesteiften parabolischen Stengeln auf der Tünche um ihn wucherten ... Neben der Loge gleich hockten dichtbesetzt die finstern Bänke der Galerie; es drückten sich Dienstmädchen, Soldaten, Modistinnen, ein ganz kindlicher Pikkolo in seiner Amtstracht, alte Frauen in Sonntagsjacken mit sehr großen Perlmutterknöpfen und mit Tüchern um den Kopf, ein witziger Hausmeister, Arbeiter, Bankdiener, markensammelnde Gymnasiasten, Ladenfräuleins, Lakaien, schöne Kommis. Und alle bewegten sich, redeten mit lauter Gedämpftheit, borgten einander die Operngucker, die Programme, riefen nach Bier, stritten um ihre Plätze, lachten. Es schien das Ganze nicht unähnlich einem religiösen oder zwecklosen Tanze, ins unsichere Licht weniger Lampen gestopft, stückweise wiederholt von schiefen Spiegeln, die hier und dort unter Tronhimmeln aus dem braunen Dunkel funkelten, umrahmt von dem weiten Wandbogen, dessen Papiertapete wie lustige Flaggen ihre Fetzen herabwehen ließ ...

„Das Parterre ist wenig besetzt“, meinte Martha.

„Da brauchst du auch nicht hinzusehen. Hier wird für die Gallerie gespielt. Und für uns, wenn wir heute ein bischen kindisch sein wollen. Wollen wir?“

„Ja natürlich. Mir gefällts schon großartig.“

Der eiserne Vorhang ging in die Höhe. Aber da hatte des andern kostbare Teppichflut, rubinrot und von goldenem Tau mit großer Quaste gerafft, noch nicht vollständig die Erde erreicht. Die eiligen Füße der Mitspielenden sah man, ein überraschtes Getrippel im Rückzug; niemand nahm das übel. „Die Regie wird hier nicht so ernst genommen“, erklärte Carus, „und gerade deshalb bin ich gern da. Wie dumm ist dagegen dieser würdevolle Zusammenhang, die Logik der großen Bühnen! Dort wird man auch bei den hitzigsten Possenspielen, die allen Ernst verbannen wollen, doch das Gefühl nicht los, daß all das etwas Ernstes ist, daß es im Grunde streng und akkurat zugeht, daß alles mit Berechnung eingeübt und von dem zweckmäßigen Herrn Regisseur hinter der Szene peinlich belauert wird. Hier läßt man sich, Gott Lob, gehen, hier darf man sich in Träume, Possen, Auflösung verlieren ...“

Nach einer sehr lauten und auf scherzend verstimmten Instrumenten vorgebrachten Ouvertüre, die vage Erinnerungen aus Spezialitätentheatern auftauchen ließ, stellte die Bühne ein elegantes Zimmer vor. O Eleganz für naive Seelen! Luxus-Idee der Vorstädter! Komfort, angedeutet durch einen großen — sagen wir Perser-Teppich! Außer diesem und zwei Sesseln befand sich nichts zwischen den drei mit blauen Blumenkörbchen gemusterten Wänden. Nur im Hintergrund führten zwei Stufen zu einer Estrade mit einem Tisch, dessen Weinflaschen eine dunkle, etwas geneigte Leinwand stützend in aufrechter Lage erhielten. Da diese Leinwand mit

Blättern und Aesten bemalt war, mußte man sie für die Aussicht in einen Garten und gute Luft in weitem Umkreis um eine offene Veranda halten.

Ein Vater in luxuriös-abgeschabtem Frack betritt mit seiner ungarisch kostümierten Tochter seiner Besitzung Prunkgemach. Er zankt mit ihr. Was will sie den Baron nicht heiraten, diesen entzückenden und ehrfurchtgebietenden Altadeligen! Er spricht wie ein Salamifabrikant und Parvenu, der er ist. Jetzt sind Gäste zur Verlobungsfeier geladen; der komische Diener kann es in seiner rettungslosen Betrunkenheit nicht mehr erwarten, sie zu melden, und Ilka denkt immer noch an ihren Cousin, diesen feschen Husarenleutnant. Sie weint, der Vater ist verzweifelt. Dann tanzen sie mit einander einen zornigen Csardas ... Beifall. Sie geraten noch einmal in Zorn und Csardas ... Ilka bleibt und singt. Wo bleibt nur der Cousin, dieses süße Ekel? ... Aha, da ist er schon, es entsteht keine Lücke in der Handlung! Prachtvoll: sechs Husaren marschieren hintereinander herein, weibliche natürlich, mit runden Armen und herausgedrehten Becken, und dann er, der männlichste aller Husaren. Er beeilt sich, ein triumphierendes Kouplet ins Publikum zu salutieren; dann erst hat er Zeit, die harrende Cousine zu bemerken. Er salutiert wieder. Er salutiert überhaupt unaufhörlich, und wenn irgend jemand in dem Stück seine Überlegenheit bezweifeln sollte, so wird er auch dann nur salutieren und alles wird klar sein. Eljen!

„Siehst du, so nett und garnicht traurig ist das Leben," wandte sich Carus an Martha, die lächelte.

Und dann das Finale. Man sieht es herannahen, man fühlt es förmlich, daß der Akt reif ist. Zum Creszendo des Orchesters eilen aus allen Kulissen Leute; Gastgeber, Gäste, der Baron und seine hochmütige Mama, die Husarendamen mit ihrem Helden; sogar alle Dienstmädchen und Köche des Hauses sind gern dabei, wo es gilt, den Chor zu verstärken. Die Bühne wird zu eng. Die Wände zittern, die Gartenaussicht wirft Falten. Die Türen pendeln aus und ein, noch lange, nachdem man sie geschlossen hat. Einige Gäste setzen sich zusammen auf einen Sessel. Das ist ein Witz, obwohl es tatsächlich an Sesseln fehlt. Mit Begeisterung wirft man sich auf die bemalten Holzstücke des Gänsebratens, sucht die wirklichen Äpfel aus dem Gummi-Dessert, schwenkt leere Gläser mit Unbedacht, zwickt die Choristinnen in passende Körperstellen, schlägt einem wenig beliebten Statistenkollegen den Hut ein und regt ihn hierdurch zu unerwartet ausdrucksvollem Spiel an. Eine Orgie entsteht, blitzschnell, schon sind alle betrunken! Nun gerät alles, aber auch alles, in ausdrückliche Unordnung; vor Übermut mißlingen die Einsätze, werden die Positionen und Gruppen verfehlt. Schnell erscheint noch eine Fee, auf dem Tremolo der Geigen anschwebend. Dann fassen alle einander an den Händen und tanzen in zwei Reihen vor, auch zurück, soweit Platz ist, werfen die Beine in die Höhe, machen gemeinsame Geberden, natürlich nicht allzu pedantisch ge-

meinsam, unternehmen einen Cancan, lassen den Vorhang schnell wie eine Guillotine über ihrem tüchtigen Geheul herunterstürzen . . .

„Ach, wie schön das ist, wie vollkommen schön!“ ruft Carus.

Martha: „Hast du die Fee bemerkt? So eine junge Brust, ein schönes Mädchen. Es wäre schade um sie, hoffentlich wird sie entdeckt.“

„Du hast doch immer Sorgen, du Gute. Vielleicht wird sie entdeckt, vielleicht nicht. Scheint dir das so wichtig?“

„Das ist wahr. Hier ist alles so leichtsinnig, so frisch, daß man sich garnicht vorstellen kann, es gebe außerdem wichtige Dinge.“

„Nun, so freue dich! Wir schweben, was liegt daran! Das Theater wackelt. Hoffentlich sind auch seine Kritiker reizende Menschen und seine Finanzen nicht übertrieben seriös. Glaubst du nicht, daß es ein durchaus liebenswürdiges Unternehmen darstellt?“

„Ich weiß nicht . . . Aber eines ist sicher, ich fühle mich hier so frei, so glücklich . . .“

„Alles ist wie Luft. Sei unbesorgt. Und ob du mein sein wirst oder nicht: ich bleibe munter ohne Schwere. Du auch, nicht wahr?“

. . . „Ich möchte dich küssen.“ . . .

Der zweite Akt brachte einen Urwald, nein, einen Schilfsee, nein, ein Gebirge, nein, eine Eisenbahnstrecke mit Stationsgebäude. Es war alles zugleich auf verschiedenen Kulissen zu sehen. Und man stand nun in einer mit Grazie unkonsequenten Welt, in einer launigen Kausalität. Da erlebte man, daß alles wie mit Erdbeersaft begossen war, ah! einen sympathischen Sonnenuntergang. Dann brach eine Dämmerung ein, die ruckweise fortschritt, so, als vergäße der liebe Gott immer eine Weile, es dunkeln zu lassen, besänne sich jedesmal und hole es dann plötzlich mit Energie ein. Nun in der Nacht, wer erwartet nicht Liebespaare an diesem Urwald-Eisenbahn-Gebirgs-Schilfsee zu treffen? Und da kommen sie schon, der Cousin mit Ilka; um nicht gestört zu werden, singen sie (selbstverständlich müssen sie ja singen) leise. Ab. Von der andern Seite schleichen mit der zweiten Strophe genau nach derselben gleichsam verabredeten Melodie die Fee und der Baron. Ilka und Cousin kommen zurück. Man entdeckt einander, man ist überrascht, wenn auch nicht mit Heftigkeit, man tanzt eine Ueberraschungs- und Entführungs-Quadrille.

„Eine Entführung! Ah, jetzt verstehe ich, was das Stationsgebäude soll“, flüstert Carus mit dem erregt-dummen Gesicht eines kleinen Schülers.

„Gewiß wird ein Zug auf die Bühne kommen, ein Schnellzug. Das wird schön sein! Ich freue mich schon so sehr!“ Wie ein Baby klatscht Martha in die Hände.

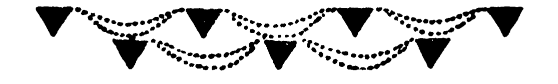
Carus, sorgenvoll: „Wer weiß, vielleicht wird er nur hinter der Szene pfeifen.“

. . . Aber mir-nichts-dir-nichts tauchen jetzt struppige Gesellen auf, langsam, aber die Hände vorgestreckt wie Leute, die aus dem Wirtshaus herausgeworfen werden, mit beschwörend eingeknickten Knien schleichend.

Ah, Räuber! Nein, es ist nur eine wandernde Schauspielergesellschaft! Und nichts in der Welt ist selbstverständlicher, als daß sie genau hier im Walde ihre Probe abhält, wo zwei zerrüttete Liebespaare auf den Schnellzug warten. Natürlich strömen Bauern und Bäuerinnen aus dem benachbarten Dorfe herbei; slavische, ungarische, sizilische, spanische Kostüme, selbst Zigeuner, alles, was farbig und phantastisch ist. Und wie sorglos und anheimelnd wirkt auch die Art, in der windesschnell eine Bühne aufgezimmert, eine Zuschauerbank herbeigeschafft wird! Kurz und gut, alles ist bei der Hand, die Vorstellung kann beginnen . . . Und nun ereignet sich in kaum möglicher Steigerung, daß diese auf der Vorstadtbühne dargestellte Landbühne noch einen Grad primitiver sein soll. Mit ihr verglichen, muß alles übrige auf der Szene als elegante Welt erscheinen. Was für Dekorationsruinen erfordert diese Schmiere auf der Schmiere, wie puppenhaft geschminkte Komödianten, welch ein exotisch unsinniges Theaterstück. Auf der höchstens quadratmetergroßen Szenenfläche pressen sich die Darsteller, mit übertrieben linkischen Gesten, von roten Flammen bengalischer Streichhölzer geblendet. Und jetzt spielen sie absichtlich, weil sie eben Dorfmimen spielen, nicht etwa von Natur aus, schlecht. Ihre Ungeschicklichkeit wird zur Kunst; wenn einer gierig eine Knackwurst ißt, so soll man seinem Hunger die Ironie glauben; einen Zerlumpten für einen Dandy sonst halten, eine komisch-alte Naive für nur heute häßlich. Und das Bauernpublikum auf der Bühne lacht und applaudiert . . . Da verkennt das reale Publikum auf der Galerie die Sachlage, stimmt fröhlich in den Applaus ein und lacht mit, bitte nur keine Umstände, lacht mit und zeigt sich in den Strahlen seiner wahrhaft volkstümlichen, unbeschränkten Toleranz. Nun ist alles verwirrt und versöhnt, man kennt sich nicht mehr aus, man muß einfach ein braver Mensch sein und mitlachen, lachen ohne Grund und Gnade und die Hände in einen ziellosen Himmel ausstrecken . . . Und da wird noch schnell, unten auf der Bühne, entdeckt, daß der Cousin eigentlich ein lange vermißtes Kind der stolzen Baronin ist. Somit adelig, darf er Ilka heiraten, der Baron nimmt indes die Fee zur Frau. Martha schluchzt am Hals Carus, der vor Lachen gleichfalls außer sich ist, und nur durch Tränen sehen sie noch, daß als imposanter Schlußeffekt der Eisenbahnzug einfährt. Die übermenschlich große Lokomotive mit feuriger Laterne am Rauchfang bäumt sich an einigen Bäuerinnen empor, die keinen Platz haben, aus dem Wege zu gehen, stockt, macht noch einen Schritt und bleibt dann endgültig stehen. Die Liebenden bereiten sich zum Einsteigen, Carus und Martha wollen ihnen nachwinken, da fällt der Vorhang . . .

— —

In dieser Nacht gehörten sie einander zum ersten Mal.



Rundschau

La Rosalda

Eine ganz junge Südfranzösin, so aus der Gegend von Arles, die spanische Tänze tanzt. Sie ist ganz jung, tadellos gewachsen, lang, schlank, mit edlen Gliedern. Daher hat sie es nicht nötig, ein Uebriges zu tun, das heißt affektiert, maniriert, übertrieben sich zu gebärden! Natur und Schicksal haben ihr eben alles mitgegeben. Wenn sie beim Tanze nicht es versuchen möchte, liebenswürdig zu lächeln, wäre es noch künstlerischer, noch natürlicher, was dasselbe ist! Sie müßte ganz ernst dabei bleiben, ohne Rücksicht auf Zuschauer! Sonst aber tanzt sie ja ganz so. Eine Schicksalsbegnadete, die sich nicht besonders anzustrengen braucht. Die Natur hat ihr wohlwollend alles bereits mitgegeben! Ihr Teint ist bereits ein ‚Kunstwerk der Natur‘, ihre Augen, ihre Arme, ihre Beine. Der Wiener wünscht noch immer allzu sehr, daß man etwas sozusagen ‚außerhalb seiner Persönlichkeit‘ darbiete — — —. Aber gerade das ‚einfache Darbieten seiner Persönlichkeit‘ ist das Künstlerische und das Wertvolle! La Rosalda will eben nicht ‚Temperament‘ markieren, sie tanzt, wie sie auch allein und unbemerkt tanzen würde in ihrem Zimmer! Die Schule hat ihr nichts anhaben können, sie tanzt sich selbst, La Rosalda! Mögen manche es für temperamentlos halten; wir Künstler begeistern uns an dieser Jugend und an diesem edlen Gliederbau! ‚Temperament‘ im Variété ist eine ‚gemachte Sache‘; man hat sehr leicht Temperament für zehn Minuten und für eine übertriebene Gage! Aber man selbst bleiben, trotz alledem, ist künstlerisch.

Peter Altenberg

Hebbels Drama

Cornelius Gurlitt hat einmal eine Mulus-Zeitung mitgeteilt, die den ganzen Gymnasial-Schulbetrieb zum Teil sehr witzig persiflierte. Darin fand sich eine Verfügung des Provinzial-Schulkollegiums: „Die deutsche Literatur, die bisher nur bis Schiller reichte, ist versuchsweise bis Kleist auszudehnen“. Dr. phil. Hermann Stodte, Realgymnasial-Leiter vor den Toren Berlins, möchte durch sein Büchlein: ‚Friedrich Hebbels Drama‘, das in Stuttgart bei Wilhelm Violet erschienen ist, der Ausdehnung der deutschen Literatur bis zu Hebbel das Wort reden. Ein lobenswertes Beginnen. Herr Stodte will nebenbei aber auch das Verständnis für Hebbel bei dem sogenannten breitern Publikum fördern. Abermals etwas Lobenswertes. Fragt sich nur, ob die Schrift dazu angetan ist, die beiden Absichten, die sie verfolgt, zu erreichen.

Für die erste Absicht möchte ich die Frage bejahen. Die Schrift hat zweifellos das solid Vertrauenerweckende, das die den ‚amtlich abgestempelten Brüsten der Wissenschaft‘ entquellende Milch nun einmal haben muß. Insbesondere ist des Herrn Realgymnasial-Leiters Auffassung geschlechtlicher Sittlichkeit durchaus dem entsprechend, was eine bisweilen grotesk berührende Torheit die heranwachsenden Geschlechter zu lehren heischt. (Nebenbei: vom Nichtprovinzialschulkollegiumstandpunkt aus ist das gerade für die Wertung Hebbels

kein unbedingter Vorzug; es macht sich bei der Besprechung des Gyges störend, bei der Besprechung der Judith sinnzerstörend bemerkbar.) Auch im übrigen ist das Buch nicht geeignet, Verwirrung in Primanerköpfen anzurichten. Der Verfasser hat seine Aufgabe darauf beschränkt, auf das hinzuweisen, was Hebbel gewollt hat. Man sieht nicht ganz klar, ob Herr Stodte dem von ihm propagierten Dichter gegenüber durchaus keine Kritik besitzt (allzuviel dürfte es in keinem Falle sein); jedenfalls aber liegt in dem starren Festhalten an der gestellten Aufgabe begründet, daß der Zweifel, den manche die Mutter alles Fortschritts nennen, auch nicht von ferne den Primanerköpfen nahe gebracht wird. Der Mangel an Kritik zeigt sich besonders schädlich in dem einleitenden Essay: ‚Die philosophisch-ästhetische Grundlage von Hebbels Drama'. Hier werden ohne jede Rücksicht auf Chronologie und auf Entwicklung im Dichter selbst Fragmente aus allen möglichen Teilen seiner ergischen und parergischen Hinterlassenschaft zusammengestellt. Dadurch erhält man in der Tat ein durchaus in sich geschlossenes Bild, an dem nur das Eine auszustellen ist, daß es Hebbel so sicherlich zu keiner Zeit seines Lebens selbst gehabt hat.

Ich möchte Herrn Stodte kein Unrecht antun und betone darum, daß einige seiner Aufsätze über die einzelnen Dramen recht gut sind (daß es keine eigentlichen Analysen sind, ergibt sich zum Teil aus dem unkritischen Vorsatz). Man darf sie nicht an großen Mustern messen, doch genügen sie manchmal der Aufgabe, in angenehmer, leicht faßlicher Weise uns im wesentlichen richtig über des Dichters Intentionen zu belehren.

Es ist deshalb zu sagen, daß das Stodtesche Buch den Provinzial-Schulkollegiis zur Beachtung empfohlen sein mag. Seine Mängel liegen ja durchaus auf der Linie des ganzen Schulbetriebs und können deshalb hier nicht viel schaden. Und wenn man überhaupt die Fruchtbarkeit des deutschen Unterrichts als möglich unter den heutigen Verhältnissen zugibt, so wäre die stärkere Einbeziehung Hebbels in den Unterrichtsstoff ein Vorteil.

Johannes W. Harnisch

Eine Freilichtbühne

Unfern der bekanntern Insel Ufenau, da der edle Hutten begraben liegt, ragt aus der glitzernden Wasserfläche des obern Zürichsees ein stilles Märcheneiland empor, das sie die Lützelau heißen. Jetzt hat man dem ehemaligen Meiningischen Hofschauspieler und Regisseur Herrn Rudolf Lorenz-Rüschlikon den Gedanken eingeflüstert, in dieser weltabgeschiedenen Stille der wirklichen, großen Kunst einen dauernden Tempel zu bauen. Es soll auf dieser Insel ein ständiges Naturtheater erstehen, und wenn die eingeleitete Finanzierung des Unternehmens glücklich fortschreitet, so werden wir noch in diesem Sommer Iphigenie hier in dem Schatten reger Wipfel wandeln sehen, werden Sapphos Kampf zwischen Sinnlichkeit und schöner Geistigkeit inmitten einer weichgestimmten Natur sich zu tragischem Ende auswachsen sehen, werden das holde Scherzo des Sommernachtstraums auf weichem Grasteppich und im Angesicht eines verschmitzt lächelnden Mondes entzückt an unsre Sinne schlagen lassen . .

Das Projekt des Herrn Lorenz ist nicht so sehr romantische Spielerei, als es sich beim ersten Hören dem Skeptiker darstellen mag. Man darf es auf seine künstlerischen Möglichkeiten auch als nüchternster Kunstrealist geruhig nachprüfen.

Freilich bedeutet die Durchführung

des Gedankens der Freilichtbühne, was die szenische Gestaltung betrifft, hier wie überall einen Bruch mit den Konventionen der Ausstattungsbühne: die Freilichtbühne verschmäht alle perspektivische, die Optik verderbende Malerei, indem sie auf perspektivische Durchsicht entweder verzichtet oder sie raummäßig getreu herstellt; sie entbehrt der willkürhaften Lichteffekte, indem sie Personen und Sachen in ihrer natürlichen Beleuchtung präsentiert; sie schiebt alle mehr oder minder opernhaften Ausstattungsmittel beiseite, indem sie nichts als ein erlesenes Stückchen Natur als einfachste Staffage gelten läßt. Aber man erinnere sich, daß die so erstrebte Vereinfachung und Säuberung der Bühnenmittel die szenische Reform, wie sie von Reinhardt vorsichtig ausprobiert, von Savits (Shakespeare-Bühne) energisch durchgeführt und neuerdings theoretisch geistvoll vertreten wird, aufs radikalste zu Ende führt. Die Phantasietätigkeit des Zuschauers soll, anstatt auf einem gewaltsam und schlecht kopierten Bilde auszuzuruhen, zu mitschöpferischem Erleben angeregt, die ganze seelische Wahrnehmungskraft soll auf das eigentliche Drama, Wort und Handlung, hingelenkt, das dramatische Kunstwerk und die schauspielerische Darstellung soll ganz auf sich selbst gestellt werden. Diese Konzentrierung auf Dichtung und Darstellung ist aber am energischsten im Naturtheater herzustellen: hier ist die Szene, ohne übrigens arm, nüchtern oder gar nackt zu sein, ein für allemal gegeben, hier hört alles grobe Kopieren und Illusionieren mit bemalter Pappe und Leinwand endgültig auf, hier endlich darf und muß sich der Regisseur der holden Kunst diskretester Andeutung bedienen. Die Bühne gehört nicht mehr dem Theatermaschinisten, sondern dem Dichter und dem darstellenden Künstler.

Und nun kommt in dem Naturtheater noch ein Moment hinzu, die künstlerische Anteilnahme an dem Drama zu einer allgemein-menschlichen zu steigern: das Wegfallen des sogenannten ‚Bilderrahmens' und der das Publikum von dem Bühnenraum abtrennenden Schranke. In demselben Maße nämlich, als das bildmäßige Vorüberziehen der Handlung vor einem fernstehenden, ausgeschlossenen Publikum sich wandelt in eine lebendige Aktion, die in und mit dem Publikum vor sich zu gehen scheint, muß die seelische Mittätigkeit des Zuschauers wachsen. Und in demselben Maße, wie die räumliche Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer abnimmt, wird auch die seelische Distanz zwischen Dichtung und Zuhörer sich verringern. Die kritisch kühle Zurückhaltung macht einer warmen Hingebung Platz. Und das Bewußtsein, vor einer peinlichgenauest zugerüsteten Schaudarstellung zu sitzen und einen kunstvoll ineinandergreifenden Apparat wirken zu sehen, tritt zurück oder versinkt gar in dem Strom der mächtig quellenden Gefühle, die das Geschehnis da unter uns aufwühlt — die Welt des Scheins wird zu einer Welt der Wirklichkeiten, die äußere Zufälligkeit wird besiegt, wird überstrahlt von dem innern Leben: die Kunst wird zu unmittelbarem Erlebnis.

Natürlich bedeutet die Sprengung des rechteckig in die Wand geschnittenen Bühnenrahmens noch nicht das Aufgeben der szenischen Begrenzung! — die Naturbühne soll sich keineswegs im endlosen Raum verlieren, und auch auf der Lützelau ist durch die natürliche Anlage und durch passende Einbauten dafür gesorgt, daß das Auge sich auf den Bühnen-

raum konzentriert: das zeigt ein Blick auf den Bauplan des Architekten Gaudy, das zeigt sich noch deutlicher dem nachprüfenden Auge an Ort und Stelle. Ein von Schlinggewächs überrankter Felsen als Hintergrund, der von mächtigen Baumgruppen überragt wird, ein schräggestelltes, tempelartiges Haus für Interieurszenen zur Rechten, ein turmartiges Gebäude zur Linken, dazu Gebüsch und schilfiges Seeufer als seitliche Kulissen: so würde das Bühnenbild, das nach den besondern Bedürfnissen der Aufführungen kleine Abänderungen erfahren würde, ungefähr aussehen.

Man sieht: eine kühne Neuerung, wenn man will, ein Fortschritt in der szenischen Ausgestaltung, aber kein dilettantischer Fehlgriff, wie denn Herr Lorenz auch nur wertvolle Künstler heranzuziehen gedenkt. Der Gedanke in seiner Ganzheit ist aber um so sympathischer, als die Insel Lützelau mit stilvollen Anlagen ausschließlich für die Zwecke der Kunst eingerichtet werden soll: eine isola bella auch im Sinne einer Pflanzstätte höchster Kultur.

Trotzdem haben sich von einer fast persönlichen Gehässigkeit getragene Angriffe auf das Projekt erhoben. Es hat sich in Zürich ein Kampf um das Naturtheater angesponnen, der die Parteien in Atem hält. Vorläufig ist erst auf der gegnerischen Seite mit großem (und grobem) Geschütz vorgegangen, doch rührt man sich auch in dem Lager der Freunde des Projekts, so daß noch nicht abzusehen ist, wer die Schlacht gewinnt.

Ad. Teutenberg

Berliner Sommeroper

I

Heinrich Morwitz leitet in der Wallnertheaterstraße eine Opern-Stagione und hat für dieses Jahr in Hermann Gura am Königsplatz einen gefährlichen Nebenbuhler erhalten. Beide arbeiten mit Eifer, Geschick, mit Fleiß; mit dem Schlagwort: Kunst fürs Volk. Und Morwitz sogar mit dem Willen, anspruchsvollere Musikfreunde durch Ausgrabungen und Entdeckungen zu ködern. Deswegen soll von ihm zuerst die Rede sein. Trotzdem sein Reproduktionsniveau der Konkurrenz aus Schwerin tief unterlegen ist.

Zuerst wurde ein altes Lustspiel von Adam ans Rampenlicht gezogen. Es heißt: ‚Si j'étais roi', in der deutschen Uebersetzung etwas plump, aber weniger melancholisch: ‚König für einen Tag'. Ein alter Stoff wird mit Musik garniert. Es ist die Geschichte vom schlafenden (oder trunkenen) Proletarier, den eine Laune des Fürsten im königlichen Prunkbett erwachen läßt; das Thema von ‚Schluck und Jau'; der Historienstoff einer Nacht für die Prinzessin Scheherezade. A. Dennery und J. Bresil haben den Text zu dieser Miniaturoper hergerichtet. Alles ist Schablone, alles Naivität, alles ‚Theater'. Ein altes Gerüst wird frisch getüncht. Und wo der Firnis schon abspringen wollte, hat ein gewandter Bearbeiter, Herr Paul Wolff, durch einige Witzeleien und Anachronismen flink die schadhaften Stellen aufgefrischt und dem Ganzen einen neumodischen Geschmack zu geben versucht. Die Musik von Adam ist allerliebst, den besten gallischen Spielopern ebenbürtig. Man fühlt sich erleichtert und erheitert und freut sich dieser spielenden, grazilen Tonkunst. Das Melos ist von zartestem Reiz und doch leicht faßlich und geschmeidig für Laienohren. Nie trivial und operettenhaft (ein banales Thema im ersten Akt will ich gern überhören); besonders im dritten Aufzug, in einem

Zankduett zwischen zwei Liebesleuten, voll Geist und witziger Anmut.

Einige Tage später wurde ein jüngerer Franzose dem Publikum vorgestellt. Er heißt Charles Grelinger und ist bislang, soweit ich orientiert bin, nur mit kleinern Walzern vorgetreten. Nun packte ihn höherer Ehrgeiz.

Wir kennen alle das Naturalistendrama ‚Die Hoffnung auf Segen' von Heijermans. Und haben der stillen Musik, die über den Wassern schwebt, gern gelauscht. Haben wir je Musik, erzeugt aus Schwingungen der Luft, vermißt? Je geahnt, daß sich einem Musiker hier ein dankbares Opernsujet bietet? Der Gedanke wäre absurd gewesen, vollkommen unmusikalisch, und hätte krasses Unverständnis für Tendenz und Gebärde des gesungenen Dramas verraten. Grelinger hat diesen aussichtslosen Versuch mit ungelenken Kräften gewagt. Seiner Musik fehlt noch alle Bühnensinnlichkeit und Kongruenz mit dem Leben der Szene; der dramatische Atem; die Kraft, Menschen zu zeichnen, von den Gegenspielern unterscheidbar zu charakterisieren und eine Stimmung über den Augenblick hinaus festzuhalten. Jeder Versuch versandet in einem gedankenlosen Phrasenschwall. Darum fehlt der Musik dieses Seemannsstückes die stimmungsschwüle, schwarzwolkige Atmosphäre des Meeres; die Naturgewalt des ewigen, fernverklingenden Sturmes, der die Menschen bei Heijermans durchwühlt und gebrochen hat; die dringendste Tugend des Musikdramatikers: episches Sprachvermögen — das alles fehlt in erschreckendstem Maße. Ein ödes, fades, banales, einförmiges Tongestammel langweilt von der Szene aus in unerträglicher Weise und mißhandelt die ohnehin ungeschulten Stimmen des Personals. Und im instrumentalen Teil lehnt sich ein dilettantisches Instrumentationsungeschick an die apenninischen Veristen, an Puccini sogar und den d'Albert des ‚Tieflands'. Aber — aber trotz alledem scheint mir Grelinger nicht gänzlich ohne Talent zu sein. Er erfindet nicht übel und hat in einigen Szenen Verve und Geschick bewiesen. Darum wird sich vielleicht seine Begabung in einem harmlosen Bourgeoismilieu L'Arrongescher Färbung glücklicher äußern können. Für das pathetische, wuchtige, breitspurige Musikdrama erweckt er keine Hoffnung auf Segen.

Felix Stössinger

Reclams Dramaturgie

Philipp Reclams Universalbibliothek ist allen Ernstes ein Kulturgut der Deutschen von kaum zu überschätzendem Wert. Wer als Gymnasiast und junger Student es selbst erlebt hat, wie gewisse große Autoren plötzlich für einen zu existieren anfingen, als sie ‚reclamreif' wurden, der wird ermessen, welche Bedeutung diese fünftausend Zwanzigpfennigheftchen für weite Kreise unsers Volkes haben, die ebensowenig Geld, ebensoviel Bildungsdrang und noch viel weniger Bildungsmittel besitzen als so ein angehender literaturhungriger Akademiker. Um so mehr müssen wir beklagen, daß dieses verdienstliche große Unternehmen zur Feier seiner fünftausendsten Nummer nicht umhin konnte, sich tödlich zu blamieren und allen guten Glauben, den man dem kulturellen Geist seiner Leiter entgegenzubringen gewohnt war, schwer zu erschüttern. Reclams haben nämlich einen großen Katalog der Universalbibliothek gedruckt, der sich nicht nach guter alter Art auf Zahlen und Titel beschränkt, sondern den wichtigsten Werken kleine Kommentärchen anhängt, die zwischen Ge-

schäftsanzeige und populärwissenschaftlicher Erläuterung eine seltsamliche Zwischenstufe bilden. Diese Geschöpfchen der Reclamschen Redaktion sind nun leider so überaus unglücklich, daß (bei der ungeheuern Verbreitung, den sie in diesen Gratis(!)-katalogen haben werden) ihre nähere Betrachtung unumgänglich wird. Wählen wir — auf viel Ergötzliches aus den andern Rubriken verzichtend — die Abteilung ‚Dramatische Werke‘ und sehen wir zu, was für eine Dramaturgie sich aus Reclams kleinen Kommentaren komponieren läßt.

Beaumarchais, Figaros Hochzeit:

Das Werk bedeutete bei seiner Erstaufführung (1784) nicht nur ein literarisches, sondern mehr noch ein politisches Ereignis, das in wirksamer Weise, trotz harmlosen Inhalts des Stückes, die französische Revolution vorbereiten half.

Der Leser, der sich durch das korrekte Latein und das verlodderte Deutsch dieses Satzes durchgerungen hat, wird seine Mühe nicht gerade durch eine tiefe Erkenntnis vom eigentlichen Wesen des berühmtesten Lustspiels belohnt finden. Immerhin: dies schlechte Deutsch wirkt harmlos neben dem schlicht falschen, das den folgenden Kommentar ziert.

Die Dumas:

Während der ältere Dumas mehr als Romanzier denn als Dramatiker in Frage kommt, beruht der Schwerpunkt des literarischen Schaffens von Dumas Sohn im Drama, das er dem Gesellschaftsleben entnahm und oft mit recht heiklen Problemen durchsetzte.

Wer schreibt eigentlich noch so in Deutschland? Sollte — sollte etwa Reclam unser aller großen Holzbock, den nicht nur durch seinen mit blendendem Wissen gepaarten Geist sondern auch vielmehr noch durch eine unvergleichliche Beherrschung der deutschen Sprache so beliebten Schriftsteller, engagiert haben? Scherl wahre seine heiligsten Güter!

Aber es ist nicht nur die eigenartige Form — auch der Geist Scherls geht um. Welche Psychologie des Schaffenden spricht aus folgender Stelle über Victor Hugos Dramen:

Sie scheinen alle im Rausche geboren zu sein, trotzdem (?) sie sich an historische Stoffe anlehnen.

Wie monumental erhebt sich in der Wüste der Gedankenlosigkeit der Schlagwortfels:

Hebbel behandelt mit Vorliebe Uebermenschen.

Und Grillparzer, Kleist, Grabbe, auch Goethe werden mit gleichem Tiefsinn und gleichem Deutsch gewürdigt. Hersetzen muß man aber noch folgende erschöpfende Beleuchtung von Schillers Werk:

Obwohl mit Ausnahme von ‚Wallenstein‘ keins der großen klassischen Bühnenwerke Schillers auf deutschem Boden spielt, ist er für uns doch (!) der echt nationale Dramatiker geworden.

„Doch!“ Wie schade, daß dieser tiefsinnigen Antithese unser echtes Nationalgefühl entgegenhalten muß, daß das Franken der ‚Räuber‘, die deutsche Residenz in ‚Kabale und Liebe‘, ja sogar Tells Schweiz mindestens ebenso deutscher Boden sind wie ausgerechnet Pilsen und Eger! Im übrigen sei diesem Schriftgelehrten zum Nachgrübeln die merkwürdige Tatsache empfohlen, daß Goethes Iphigenie, ‚obwohl‘ sie in Tauris spielt, ‚doch‘ vielmehr zur deutschen als eigentlich zur südrussischen Nationalliteratur gezählt wird.

Nun gibt es in dieser Dramaturgie leider noch minder Erheiterndes — Dinge, gegen die nicht blos der Intellekt, sondern der Geschmack und beinahe die Moral aufsteht; nämlich die etwas kolportagehafte Art, wie für neuere Autoren Interesse gemacht wird. Die Erwähnung, daß Herr Heijermans

jetzt seinen Wohnsitz in Berlin aufgeschlagen hat,

mag als blos überflüssig gelten. Wenn aber in den neun für Strindberg bestimmten Zeilen stehen muß, daß der

unbestritten größte Dichter Schwedens dreimal verheiratet war, so scheint das schon weniger harmlos. Und wenn es zur Charakteristik von Oscar Wildes ‚Salome‘ heißt:

Die Salome war Wildes letztes Werk vor seinem Prozeß, der ihm eine mehrjährige Zuchthausstrafe auferlegte . . . .

so wirkt diese zusammenhangslos improvisierte Aufreizung zu pöbelhaftester Neugier einfach widerlich. Man fühlt sich in die Atmosphäre der rüdesten Sensationspresse versetzt und bedauert herzlich, daß ein alter und ehrwürdiger Verlag so mutwillig sein Renommee bei allen Kulturmenschen untergräbt.

Fero

Aus der Praxis

Annahmen

Karl Böttcher: Freiheit, Politisches Schauspiel. Wien, Anzengrubertheater.

Emil Goett: Mauserung, Lustspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

Paul Gutmann: Die Wahrheitsschule, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Narren, Einakterzyklus. Köln, Residenztheater.

Kurt Küchler: Des Lebens Possenspiel. Hamburg, Schauspielhaus.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

12. 7. N. Kreppel: Wallenstein vor Zirndorf, Historisches Schauspiel. Eger, Wallenstein-Festspiele.

17. 7. Hans Dittmar: Die Gründung Egers, Festspiel. Eger, Wallenstein-Festspiele.

Robert Wach: Ein altes Märchen, Lustspiel. Pyrmont, Fürstliches Schauspielhaus.

23. 7. Karl Frey und Julius Beck: Der Reform-Kooperator, Schwank. München, Tegernseer Bauerntheater.

Neue Bücher

Dramen

Siegfried Heckscher: König Karl der Erste, Geschichtliches Trauerspiel. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der „Hilfe“.

Wilhelm Kranzhoff: Schill und seine Offiziere, Vaterländische Tragödie. Essen, H. Sonnen. 60 S. M. 1,50.

Eleonore Kretzschmer: Kuriert, Dramatisches Lebensbild aus dem Jahre 2004. Naumburg, Max Schmidt. 88 S. M. 2,—.

Eleonore Kretzschmer: Szenen aus Menanders Komödien, übersetzt von Carl Robert. Berlin, Weidmann. 130 S. M. 2,40.

Hans Probst: Der Heinrichstag von 1520, Festspiel. Bamberg, Karl Hübscher. 48 S. M. —,70.

Karl Schönherr: Das Königreich, Märchendrama. Stuttgart, J. G. Cotta.

Hebbel

Wilhelm Alberts: Hebbels Stellung zu Shakespeare. Berlin, Alexander Duncker.

Egon Friedell: Hebbel, Ein verkleinertes Bild seines Gedankenlebens. Stuttgart Robert Lutz. 302 S. M. 2,50.

Mittelalter

Paul Stachel: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin, Mayer & Müller. 388 S.

Moderne Dramatik

Johannes Buschmann: Maurice Maeterlinck. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 79 S. M. —,60.

Hans Kerr: Franz Wedekind. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik.

J. Röhr: Wildenbruch als Dramatiker. Berlin, Carl Duncker. 284 S. M. 3 50.

Schauspielkunst

Karl Vogt: Schauspielerkunst. Berlin, Priber & Lammers. 11 S.

Shakespeare

Gustav Holzer: Shakespeare im Lichte der neusten Forschung. Karlsruhe, Friedrich Gutsch. 33 S. M. —,60.

Wagner

E. Fr. Glasenapp: Familienbriefe von Richard Wagner. Berlin, Alexander Duncker.

Erich Kloß: Richard Wagner in seinen Briefen. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

Wagner-Anekdoten. Berlin, Schuster & Loeffler.

Hans von Wolzogen: Allgemeine Inhaltsübersicht zu Richard Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen. Leipzig, C. F. W. Siegel Nachfolger.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Friedrich von Dippel: Ueber Waffenführung auf der Bühne. Theatercourier 761.

Ferdinand Gregori: Welt und Umwelt der Bühne. Literarisches Echo X, 20.

Karl Vogt: Idealgestalten auf der Bühne. Bühnenbote IX, 28.

Dramatik und Dramatiker

Hans Franck: Otto Hinnerk. Schleswig-Holsteinische Rundschau III, 2.

Ludwig Gurlitt: Wieder eine ‚Gymnasiastentragödie‘ (von Robert Saudek). Morgen II, 28.

Hermann Kienzl: Junge Dramen aus Oesterreich. Literarisches Echo X, 20.

Alfred Klaar: Erinnerungen an Anzengruber. Neue Revue I, 19. 20.

Paul Frank: Sexualität und Drama. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 5.

Hans Landsberg: Goldoni in Deutschland. Magazin LXXVII, 9.

Richard M. Meyer: Herbert Eulenberg, Morgen II, 29.

Goethe

Julius Göbel: Das Faustjubiläum. Internationale Wochenschrift II, 24.

Hebbel

Harry Maync: Hebbels Briefe. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 28.

München

Arthur Eloesser: Münchener Theater. Süddeutsche Monatshefte V, 5.

Lion Feuchtwanger: Reinhardts Feldzug an der Isar. Spiegel I, 7.

Oper

Franz Dubitzky: Schillers und Goethes Werke als Opern. Bühne und Welt X, 20/21.

Schauspieler und Schauspielkunst

Julius Bab: Albert Bassermann. Spiegel I, 7.

Waldemar Bonsels: Gertrud Eysoldt als Lulu. Spiegel I, 7.

Paul Frank: Theaterschulen. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 5.

Ferdinand Max Kurth: Schauspieler und Persönlichkeit. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 29.

Shakespeare

S. Lublinski: Ein Wort über Shakespeare. Magazin LXXVII, 7/8.

Soziales

Alfons Bolz-Feigl: Kollektenwesen — falsches Elend. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 6.

Paul Zschorlich: Die soziale Not der Musiker. Hilfe XIV, 29.

Theatergeschichte

Heinrich Stümcke: Das deutsche Theater vor fünfzig Jahren. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 18.

Wagner

Carlos Droste: Der bayreuther Lohengrin Charles Dalmorés. Neue Musikzeitung XXIX, 19.

Berühmte Darsteller des Wotan. Bühne und Welt X, 20/21.

Ejnar Forchhammer: Einiges über Tristan und Isolde. Musik VII, 19/20.

Edgar Istel: Das Jubiläum der Meistersinger. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 27/28.

Erich Kloß: Richard Wagner und sein Lohengrin. Bühne und Welt X, 20/21.

Paul Moos: Bernard Shaws Wagner-Brevier. Musik VII, 19.

Fr. Panzer: Richard Wagners ‚Tannhäuser‘, sein Aufbau und seine Quellen. Musik VII, 19.

Stefan Kekulé von Stradonitz: Ueber die Abstammung und die Vorfahren Ludwig Geyers. Bühne und Welt X, 20/21.

Fritz Volbach: Das Wesen des Wagnerschen Musikdramas. Hochland V, 7.

Richard Zimmermann: Das Künstlerdrama in Wagners ‚Parsifal‘. Musik VII, 19.

*** Richard Wagner als Dichter. Deutscher Chorgesang IX, 10.

Zensur

Das Schauspiel ‚Waffenübung' von Hans Weiß wurde zur Aufführung im Deutschen Theater in Prag nicht zugelassen, weil es antimilitaristischen Charakter habe.

Todesfälle

6. 7. Marie Meyer in Berlin. Geboren 1840. Ehemals Mitglied des Lessing- und des Deutschen Theaters zu Berlin.

12. 7. Leo Berg in Berlin. Geboren am 29. April 1862 in Zempelburg. Literatur- und Theaterkritiker.

14. 7. Eduard Dorn. Geboren 1826. Ehemals Direktor des Josephstädter Theaters zu Wien.

17. 7. Oscar Schramm in Nürnberg. Kurze Zeit Direktor des Belle-Alliance-Theaters zu Berlin.

Frau Lise Katsch. Dramaturgin des Neuen Schauspielhauses zu Berlin.

27. 7. José Ferenczy in Buenos Aires. Geboren 1852 in Unghvar. Ehemals Direktor des berliner Centraltheaters.

Nachrichten

Der Generalintendant des weimarer Hoftheaters, Herr von Vignau, beabsichtigt, im Lauf der nächsten Spielzeit aus Gesundheitsrücksichten zurückzutreten. Der Großherzog hat ihn ersucht, so lange im Amt zu bleiben, bis ein Nachfolger gefunden sei und sich eingearbeitet habe. In Aussicht genommen ist Herr Karl von Schirach, der in der Saison 1905/6 als eine Art Dramaturg am kölner Stadttheater tätig war, um den Bühnenbetrieb kennen zu lernen.

Das Theater an der Spree hat Herr William Wauer vom September an gepachtet, um den Minderbemittelten zu besonders billigen Eintrittspreisen Aufführungen von literarischem Wert unter dem Namen ‚Populäre Kammerspiele' zu bieten.

In Dießenhofen am Rhein, im schweizerischen Kanton Thurgau, soll im August dieses Jahres Goethes ‚Götz von Berlichingen' im Freien aufgeführt werden. Das Drama wird innerhalb des festen Rahmens einer dreiteiligen Bühne und vor der Bühne aufgeführt. Der Bühnenbau selbst ist unter drei mächtigen Linden errichtet, die nach oben einen schönen Abschluß bilden. Die größere Mittelbühne stellt eine gotische Halle dar und ist für die bamberger Szenen und die Gerichtsszenen reserviert. Ihr zu beiden Seiten sind in stumpfem Winkel gegen den Zuschauerraum die beiden kleinern Bühnen architektonisch angegliedert; links (vom Zuschauer) Jaxthausen, von einem alten Bergfried flankiert; rechts ein niedriger Bau an einen alten Wachtturm gelehnt für die Szenen, die sich in der Schenke abspielen. Die Mittelbühne ist durch einen Vorhang, die beiden Seitenbühnen durch leicht sich öffnende Tore gegen den Zuschauerraum abgeschlossen. Vor die drei Bühnen, dem Grundriß der Gesamtbühnenfassade folgend, ist die große Erdrampe vorgelagert, die den freien Szenen, namentlich den kriegerischen Szenen im dritten und fünften Akt, dienen soll. Vor der Erdrampe, um einige Stufen tiefer, liegt, als Uebergang zum Zuschauerraum, eine zweite kleinere Rampe (im Sinne der antiken Orchestra), die für die Durchzüge der feindlichen Exekutionstruppen bestimmt ist. Durch die Verlegung der kriegerischen Szenen vor den Bühnenbau wird ermöglicht, daß sich diese Schlag auf Schlag folgen können, und so die Illusion eines wirklichen Gefechts erreicht wird. Der größte Teil der Mitspielenden setzt sich aus dießenhofener Bürgern zusammen, die, einer alten Tradition zufolge, hin und wieder eine Bühne aufschlagen und sich in der Schauspielkunst versuchen. Den dießenhofener Götz-Aufführungen liegt der Originaltext von 1773 zugrunde. Der Leiter der Aufführungen ist August Schmid in Dießenhofen. Carl Roesch, Kunstmaler in Dießenhofen, wird die Ausstattung der Bühne besorgen.

Die Nummern 33 und 34 erscheinen als — in diesem Jahre letzte — Doppelnummer am 20. August.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 33/34
20. August 1908

Die Wupper / von Else Lasker-Schüler

Ein fünfaktiges Schauspiel, das im Buchverlag und Bühnenvertrieb von Oesterheld & Co., Berlin, erscheint und von dem hier der erste Akt mitgeteilt wird.

Arbeiterviertel einer Fabrikstadt im Wuppertal. Hintergrund bergiger Wald. Links im Tal fließt ein schmaler Wupperarm, nach hinten in einer Biegung auslaufend. Ueber den Fluß führt eine Brücke rechts zu einem Weg, an dem das zerfallene, einstöckige Häuschen von Pius liegt. Rechts hinten ein Gäßchen mit hohen, alten, schmutzigen Arbeitermietshäuschen. Im ersten, nur noch halb sichtbaren Hause wohnen im obersten Stockwerk Puderbachs. Links von der Wupper eine Wiese. In der Ferne sieht man dampfende Schornsteine von Fabriken und andre Häuser. Vor dem Piusschen Häuschen steht eine Bank, neben dieser ein breiter Strauch. Vor einem Steg, der im Hintergrund in den Wald führt, brennt eine alte Laterne, die während des ersten Aufzugs langsam erbleicht.

Großvater Wallbrecker: Hör auf Dein alten Großvatter, Carl, schmeiß den Gelehrtenframs beis Gerömpel. Du bist man so recht was für'n Meister, Gesellen müßt Du unter Dein Kommando hab'n.

Carl Pius: Laß mich man erst Pastor sein, Großvatter, dann werden die Meisters meine Gesellen.

Großvater: Und das Lieskèn drüben sollst Du doch freien.

Carl (überlegen wie zu einem Kind): Die heirat' mich um so lieber.

Großvater: Fünfundzwanzig Jahr hab ich mit dem Lieskèn sein Großvatter am Webstuhl gesessen, und doch war das Leichentuch zu klein für uns zwei. (Pause) Es nimmt en Pastor schon, aber zum gelehrten Mann gehört en feines Weib un zum Pastor eine Pastorin — un der alte Großvatter gehört auch nicht rein ins Treibhaus.

Carl: 'nen bequemen Sorgenstuhl kauf ich Dir, Großvatter. Auf einem weichen Polster sitzt Du und tust den ganzen Tag niks andres wie schlafen, spazierengehen und schmöken. Was sagst De dazu, Vatter Wallbrecker?

Großvater: Mit die Kaplans komm ich in Kollektion, daß Vatter Wallbrecker sein Enkelsohn Pastor is. Sie haben mich schon das Haus eingelaufen wegen Dein Vater sein lutherschen Glaubens.

Carl: An was Du alles denken tust.

Großvater: Zum Tingelingeling, Carl, die alte Truthenne hat au Dein Vatter immer in de Ohren gelegen. Ein fleißiger Färber war (Zeigt auf das Wasser der Wupper) Da rinnt sein Blut. — Fällt dem n einmal ein, er taugt für die Arbeit nich mehr, un giftig is er geword auf sein Herrn und seine Gemahlin. Aufgeblasen war se ja man mit d seidene Röck, aber en Hochmut darft sie ja hab'n bei so viel Geld. A hellen Tag auf dem Marktplatz hat er ihren adeligen Bloßen verhauen.

Carl: Das hat Dir wohl großen Kummer gemacht, Großvatter, we Du es nicht vergessen kannst.

Großvater: Zum Tingelingeling, ein Jahr hab'n sie ihm für sei Missetat ins Loch gesteckt. Er war ja sonst ein ehrlicher Arbeiter gewese Un die alte Truthenne hat ihm bald besucht. Mit ihre Quacksalben h sie eine feine Madame den Brand an die Waden geschmiert. Siehst D Carl, un nu meint Amanda, Dir steckt man auch mal rein, wie Dein übe drüssiger Vatter und Deine studierte Großmutter.

Carl: Die Zeiten hab'n sich geändert, Großvatter.

Großvater: Siehst De, da hab'n wirs, bald denkst De auch a Dein alten Großvatter sein Tabak nich mehr.

Carl: Laß man gut sein.

Großvater: Wie alt bist De nu, Jung? Puderbachs Aujust bring schon zehn Taler nach Haus. Da läuft er mit seine Schwester, wie mi sein Schatz. (Man sieht beide geschwisterlich vom Wald heimwärts kommen

Carl: Und ich werd' das Dreifache verdienen, laß mich man Zeit Bin ich erst Pastor, tust De alle Tage Dein Leibgericht knappern.

Großvater (bedenklich): Wenn es de alte Truthenne mich nich auffressen tut.

Carl: Die bleibt hier an der Wupper in ihr Haus wohnen.

Großvater: Und Du willst in de fremde Residenz predigen? Zum Tingelingeling, in de luthersche Lutherkirche hier mußt De von de Kanzel herunter auf all die reichen Muckerköppe brüllen. (Kleine Pause) Und ich werd auch auf meine alten Tage en Ketzer werden, wenn es not tut — Dich zu Lieb, Carl. Ich hab das (schlägt ein Kreuz) doch verlernt, (weinerlich) wenn man so immer dran hängen tut.

Carl: Es ist schon spät. Großvatter, ich bring Dich in de Klappe.

Großvater: Jung, Jung, Jung, wenn ich es erleben tu.

(Sie schreiten ihrem kleinen Häuschen zu. Als sie im Begriff sind, einzutreten, umhalst hinterrücks den Großvater Lieschen Puderbach, die ihrem Bruder vorangesprungen ist. Arbeiter sieht man in der Ferne und hört ihre rauhen Stimmen)

Großvater: Was willst De vom Großvatter, kleines, leckeres Dier? Seh se Dich mal an, Carl, die meint es mit dem alten Großvatter gut.

Lieschen (vergnügt): Kriegst morgen zu Dein Geburtstag 'ne neue Piepe von mich, ich hab dem Aujust seine kleine im blauen Sammetetui weggekläut un sie Herr Stomms gebracht heut. Ich kann mich für sie eine lange aussuchen wie Deine is, eine nagelneue, Großvatter, (ganz hoch sprechend) mit en Hirschkopf drauf.

Großvater (freut sich wie ein Kind): Die meint es gut mit dem alten Großvatter, Carl. (Er kitzelt Lieschen am nackten Hälschen) Ich klopf ihm auch immer, wenn der junge Herr Eduard kommen tut, was Lieschen?

Lieschen: (schämt sich)

Großvater (blinzelt Lieschen vertraulich zu): Er fragt mir immer nach es.

Lieschen (altklug zu Carl): Herr Eduard sagt, ich wär seine Königsbraut.

Carl (um etwas zu erwidern): Un mich willst De also nich heiraten.

Großvater: Zum Tingelingeling, er is molz ein reichen Herrn, was Lieskeu?

Lieschen: Zwei große Bilder aus England hat er gesagt, bringt er mich mit hier — siehst De! Ich glaub, er kömmt gleich Dir besuchen, Carl.

Carl (schiebt das Kind ungeduldig zur Seite): Dein Bruder sucht Dich, Lieskeu.

Großvater: Ein blaues Maul hat das Luder von's Beerenfressen.

Lieschen: Kuck mal seine Nas an, Großvatter!!

Großvater: Die is man wie'n Affe seine gemalen.

Lieschen: Aujust, Aujust, wie siehst De aus!!!

August (blickt neidisch auf Carl): Ich bin man blos ein einfacher Färber. Ich schäm mir nich von Gottes Waldes Natur zu fressen, Du, Großvatter Wallbrecker?

Großvater (schüttelt mit dem Kopf): Nä.

August: Du, Lieskeu?

Carl (stellt sich an einen Seitenbalken des Häuschens, die Arme verschränkt)

Lieschen: Wenn De de Mutter fragen tust, August, ob ich die Tante noch ein bischen waschen helfen darf, denn sag ich Dich auch, wo Deine kleine Piepe im blauen Sametetui is.

August: Sag!!

Großvater (schüttelt heftig Lieschen mit dem Kopf zu)

Lieschen (lacht)

August: Sag es doch, dummes Weib!!

Lieschen: Molz! Ich weiß es doch nicht.

Großvater und Lieschen (lachen August aus, der in komischen Wendungen im Begriffe ist umzukehren. Lieschen verhindert es aber)

Lieschen: Aujust, lieber Aujust, frag die Mutter, ja? Ich gebe Dich auch en Dicken.

August: Steck den Schmatz man in de Kiste, wenn de heiraten tust.

Lieschen: Meine Klümken und de Stange Süßholz kannst De Dich aus Mutter ihre Kommode nehmen, Aujust.

Frau Amanda Pius (tritt ans offene Fenster. Sie hat die letzten Worte Lieschens gehört): So en süßen Kater bist De, Aujust? Warum kömmst De eigentlich nich mehr beim Carl herüber? (Mutter Pius tritt hinter Amanda ans Fenster)

August: Bei so'n feinen Herr — nä Frau Pius!

Mutter Pius: Was soll auch unser Carl mit so einen gemeinen Baumwollenfärber anfangen?

August (verzieht sich furchtbar komisch mit einem Katzenbuckel)

Mutter Pius (zu Lieschen): Und Du mußt schon in de Klappe liegen.

Lieschen (etwas schüchtern auf Frau Amanda blickend): Ich will die Tante noch waschen helfen, daß se morgen den Großvatter sein Leibgericht kochen kann.

Mutter Pius: Und hat kein Zahn im Maul.

Lieschen: Ich kann doch nich schlafen bei so'n Mond, der guckt s rot wie Pendelfrederech sein ausgelaufen Aug.

Frau Amanda (geheimnisvoll): Hast De das schon gesehen, Lieskeu

Lieschen: Einmal hat er es mich und Gretchen Stomms gezeigt.

Mutter Pius (zynisch): Und hast De sonst niks andres in sei Keller gesehn, Liesken?

Lieschen: Ich hab immer blos in sein runden, roten Mond geguckt

Mutter Pius: Aber en wacker Mädchen bist de geworden. Amanda guck mal, Brust hat es schon, wie junge Salatköppe.

Carl (tritt aus seinem Winkel auf den Großvater zu)

Großvater: Carl, ich komm jetzt.

(Mutter Pius tritt in die Stube zurück; Lieschen klettert durchs Fenster Frau Amanda ist ihr dabei behilflich. Dann schließt sie das Fenster. De Großvater und Carl schlendern langsam ins Haus)

Großvater: Nä, wie mich das alles aufregen tut . . .

Carl: Was denn?

Großvater: Deine Carliäre, Carl.

Carl: Schlaf man ruhig, Großvatter.

(Sie treten beide ins Häuschen. August schleicht aus seiner Gasse, umlauert das kleine Häuschen von Pius und versteckt sich vorsichtig zwischen Strauch und Bank. Unterdessen wird das Dachkämmerchen von einem matten Oellämpchen erleuchtet; das kleine Fenster ist halb geöffnet. Betrunkene Arbeiter passieren den Weg, fluchen, lachen. August gebärdet sich, da er durch den Lärm nichts zu hören glaubt, wie ein wütender Clown. Die Arbeiter biegen rechts in die Gassen ein. Man hört von oben Amandas Stimme)

Frau Amanda: Vatter . . . . .

Großvater: Ijo . . .

Frau Amanda: So eilig hast De's ja sonst nich, wach auf!!

Großvater: Was soll ich um Mitternacht, meine Tochter?

Frau Amanda: Was hat Carl gesagt?

Großvater: Was?

Frau Amanda: Was er gesagt hat, Du hast doch gesprochen mit ihn.

Großvater: Ijo, es is mich man so am Maul vorbeigeschlichen, was fürn schönen Posten der Aujust hat.

Frau Amanda: Und was sagt er drauf?

Großvater: Nä, er will nich; de Pastor spuckt ihm in Kopf herum.

(Drei Männer kommen langsam schweigend über die Brücke. Der eine murrt unheimlich. Es ist der Pendelfrederech. Sein linkes, ausgelaufenes Auge bedeckt eine schwarze Klappe. Der zweite ist Lange Anna. Der trägt eine Handhormonika an einem verschossenen Band um die Schulter. Der dritte ist der gläserne Amadeus. Der nimmt vorsichtig Platz auf der Stufe, die von der Brücke zum Weg führt. Die beiden andern setzen sich auf das Geländer der Brücke. August bückt sich tiefer unter den Strauch. Während dessen geht oben das Gespräch weiter)

Frau Amanda: Du kannst nich kallen! Ich hab auch keine Lust mehr, den ganzen Stall zu füttern.

Großvater: Geredt hab ich. Ihr Weiber denkt wohl, Ihr habt allein

an Schnabel, was? (Frau Amanda heult) Laß das Heulen. (Sie gluckst) Freuen tu ich mir doch auf Carl in Ornaments. (Kindlich schlau) Noch ein paar Jährkes, Amanda, meine liebe Tochter, dann kömmt der Lohn. Glaub Dein alten Vatter. (Er kräht noch einmal und schläfert)

Frau Amanda: Die Pius hat an alles Schuld. Hat se de Finger an mein Mann gehabt, soll se mein Jung zufrieden lassen.

Großvater (aus dem Schlaf triumphierend): Er wird se auch nich einladen zu sich in seine Filla neben Kaiser Wilhelm Schloßkirche.

Frau Amanda: Du träumst wohl? (Sie schüttelt ihn ärgerlich. Man hört das Bett krachen)

Großvater: Alles präzise Wahrheit, Amanda. Diesmal hat die alte Pius gut spekuliert. (Kurze Pause)

Frau Amanda: Seitdem Du nich mehr zum Heiland beten tust, ist alles so gekommen. (Sie heult wieder)

Großvater: Ich bet jeden Abend, meine liebe Tochter. Ich lüg lieber, als daß ich mir nich bedanken tu für seine große Gnade. (Leise singt die Türe)

Frau Amanda: Komm man herein! — Lieskeu will Dich gute Nacht sagen, Vatter, und dann kannst De schlafen meinetwegen. (Man hört die Tür roh ins Schloß werfen)

Lieschen: Großvatter, ich freu mir so auf Deine neue Piepe. (Ganz hoch sprechend) En Hirschkopf hat se!!

Großvater (lacht wie ein Kind)

Lieschen: Klopfst De un pfeifst De mich, wenn er bei Euch kömmt?

Großvater (pfeift sehr gelungen)

Lieschen: Dein dicken Zeh guckt ja aus de Federn heraus, Großvatter. Warte, ich deck Dir zu wie'n Wickelkind.

Großvater: Mach auch noch weiter das Fenster offen. Ich leid an de Luft.

Lieschen (öffnet das kleine Fensterchen ganz): Aujust, hier bin ich!

August (fährt erschrocken in die Höhe und winkt ab)

Lieschen: Ich komme jetzt runter. Gute Nacht, Großvatter Wallbrecker.

Großvater (halb schlafend): Zum Tingelingeling, wenn ich noch so en jung Weib im Bett hab'n könnt. (Lieschen ist im Nu unten)

August (tritt aus dem Versteck, Lieschen springt zu ihm. August zu den Herumtreibern): N'abend zusammen! Kömmt Ihr schon von de Arbeit?

Lange Anna (hohe Weiberstimme): Wo sonst her, alter Duckmäuser?

Lieschen: Amadeus, Du blutest ja.

Anna: Laßt es man bluten aus de Nasrinnen. Was fängt er auch an, gescheit zu reden aus sein Traumbuch.

Amadeus (legt angstvoll die Hand aufs Herz): Un en Sprung hat es abgekriegt. Lieskeu, es tröppelt immer.

Anna: Laß ens lutschen ran.

Amadeus: Seid man still! Es gibt noch was hinter de Düsterheit. Wart man, wenn es erst Licht wird.

August (steckt ein Streichholz an): Hier hast De Licht, das können wir auch machen. (Zu Lieschen) Versteck de Visage in Dein Schabbesdeckel, Lieschen, Frederech hat wieder sein Pendel raushängen. (Frederech murmelt grausig)

Lieschen: Ich hab' so 'ne Angst, Aujust! Wir wollen bei Mutter gehn.

Anna: Bange Hippe.

Amadeus (mitleidig): Es ist auch Zeit. Macht Euch nach Haus. So'n kleines Blag gehört nicht mehr auf de Straße.

(Oben hüstelt der Großvater. August und Lieschen biegen ins kleine Gäßchen ein und treten in ihr Haus)

Amadeus: Ich sage Euch, lange mach ich so en Leben nich mehr mit. Pendelfrederech, was hast de von Dein Leben?

Frederech (grausig murmelnd): Ich hab nix von's Leben, aber es hat mir zum Zeitvertreib.

Anna (höhnisch): So en verfaultes Zeitvertreib.

Frederech: Nix für seine feinglasierte Finger, aber wenn es einen en Schabernack spielen will, dann holt es mir aus seine Kiste. (Murmelt böse)

Anna (lacht): Von de Türen rannten de Kochmamsells, und die Herzen fielen ihnen in de Buchsen. (Er klopft Pendelfrederech auf die Schulter und lacht noch höher auf) Mit Dich mach ich oft so 'ne Opern.

Amadeus: Und daß de Polizisten Dich nich kriegen tun, Pendelfrederech.

Anna: Die lachen selber.

Amadeus: Wat hast De eigentlich von de Sauereien?

Anna: Und guckst man immer so mit das eine Aug in Dein Kopf rein?

Frederech: Rot seh ich, immer lauter Rot. (Murmelt grausig)

Amadeus: De Mutter Pius, die hat en Mittel dafür. Aus dem Zuchthauskirchhof holt sie die Totenköpfe und reibt sie zu Zucker. (Sie lachen alle drei. Carl tritt leise vor sich hin pfeifend aus dem Haus und setzt sich auf die Bank. Amadeus spricht ohne Pause weiter, ohne Carl zu bemerken) Mir kann se vielleicht auch helfen. (Er legt die Hand zärtlich bange aufs Herz; er bemerkt plötzlich Carl) N'abend, Carl! (Rührselig) Es hat en Sprung gekriegt, es klirrt nur immer so drinn.

Anna (höhnisch): Deine Großmutter will er konsultieren.

Amadeus (auf Frederech zeigend): Dem soll se auch lebendig machen. Wie en Spezialdoktor weiß se mit de Kastemännekens Bescheid, was Carl?

Carl (hochmütig und abweisend): Sucht Euch Arbeit, dann vergehen Euch de Schrullen.

Frederech: Ich will nich reicher werden.

Anna (zu Carl): Tu man nich so aufgeblasen.

(Kroatenjungen kommen; sie heulen)

Amadeus: Was heult ihr so spät in der Nacht? Heulen könnt Ihr noch morgen.

Kroatenjungen: Aben verkauft nich, garnich, Meister schlägt, tut weh . . .

Anna (zu Carl): Pastor, kümmer Dich um Deine Gemeinde. (Carl gibt sich eine abweisende Würde)

Amadeus: Laß man! (Er faßt in seine Tasche. Die Kroaten gehen weiter)

Anna (zu Carl): Was, Du alter Geizkragen, Du Kreuzverdreher, Du Taschendieb! (Er will in Carls Tasche fassen) Zeig uns ens das fremde Portemonnaie!

(Carl verrenkt mit wortloser Leidenschaft den Arm des langen Anna. Der schreit furchtbar grell auf, Amadeus fällt zusammen, der Pendelfrederech nimmt ein kleines Metallpfeifchen aus der Tasche und pfeift. Geht dann stier, ohne den Erfolg abzuwarten, seines Weges und legt sich gegenüber dem Hause Puderbach am Ufer der Wupper nieder. Es nahen alsbald drei Helfershelfer aus der Umgegend, die glauben, da man lange Anna seines kreischenden Heulens und Jammerns wegen nicht verstehen kann, es handle sich um Amadeus, und fluchen. Mutter Pius tritt aus dem Häuschen)

Erster Helfershelfer (zeigt auf Amadeus): Wegen den übergeschnappten Pitter?

Zweiter Helfershelfer: Pfeift uns der Stinkadores.

(Mutter Pius und Carl bringen Amadeus in ihr Häuschen)

Anna (zeigt vergebens seinen Arm und nach Carl): Ein Mörder is er! (Die drei Herumtreiber verstehen endlich, um was es sich handelt, drohen, zeigen Messer und werden sehr laut)

Großvater (tritt oben erschreckt ans Fenster): Macht Euch zum Teufel, Ihr versoffene Nachteulen.

Die Helfershelfer: Johannes Sohn is ein Mörder, soll sich noch mal sehen lassen.

Anna (kreischt wiederholt): Ein Mörder, ein Mörder!

Großvater (krähend): Amanda, ruf den Carl bei mich. (Er geht vom Fenster; man hört sein Bett knacksen; kräht schlaftrunken) Meine Piepe will ich hab'n (in Lieschens Ton) mit den Hirschkopf drauf! (Die Männer verziehen sich drohend, Lange Anna mit ihnen)

Großvater (leise): Zum Tingelingeling . . . . . .

(Der Vollmond steht grell am Himmel. Leise öffnet sich eines der Dachfenster im Arbeitshause, in dem Puderbachs wohnen. Das kleine Lieschen steigt leise mit geschlossenen Augen im Nachthemdchen aufs Dach, macht einige Schritte zur Wupper hin, wo Frederech liegt und steigt wieder zurück durchs Fenster. Pendelfrederech hebt sich bei dem Vorgang langsam auf Vieren und stiert gläsern nach dem Dach. Sozialdemokraten singen unterdessen, hoch am Wald vorüberziehend, ein vierstimmiges sozialdemokratisches Lied. Man hört die letzten Worte: Denn unsre Fahn' ist rot)

Vorhang

Idylle / von Peter Altenberg

„Geliebtester, gehen wir doch ein wenig in dieses Geschäft, in dem diese junge Verkäuferin bedient, die Dir so gut gefällt. Ich weiß es ja, daß Du es möchtest — — —."

„Nein, Liebling, wirklich nicht, es war eine vorübergehende Impression. Du bist so gütig, so nobel — — —."

„O, bitte, gehen wir hinein, tue mir die Ehre an, es mir aufzuburden! Tue mir die Ehre an — — —."

„Nein. Ich habe keinerlei Interesse. Gehen wir — — —."

Rotwangig, glückselig hing sie an seinem Arme, ging leichtbeschwingten Schrittes — — —.

Zwei Stunden vorher war er allein in dem Geschäfte gewesen — — —.

Bayreuth 1908/ von Paul Schlesinger

21. Juli. Nachts, Anhalter Bahnhof

Eine schöne alte Frau sitzt im Zug. Sie weiß festlich mit ihrer Seide zu rauschen. Mit einem ganz glücklichen jungen Lächeln hat sie vorhin ihr Kupee gestürmt. Eine Tochter, eine sehr seltsame Tochter, in schwarzem Taffetkleid, blieb zurück. Dieses dunkle Mädchen zeigte eine anmutige Tragik in ihrem Gesicht. Sie gab ihrer Mutter so neidlos das Geleite — sie war viel älter als ihre Mutter. Ich glaube, Bayreuth gehört nun alten schönen Frauen; die jungen wissen nicht mehr, was damit anfangen.

22. Juli. Nach einem Gang in die Stadt

Bayreuth ist ein deutscher Winkel, verdorben durch ein musikdramatisches Temperament. Die Stadt könnte ganz nett sein. Wagner ist an allem schuld. Wenn ich in München das schwarzgelbe Kindl in sämtlichen Anwendungsmöglichkeiten der Fremdenindustrie sehe, macht mir das nichts. Denn dazu ist es da. Bayreuth verkauft Gralsbecher in natürlicher und unnatürlicher Größe, als Schlipsnadeln und Broschen und als Beleuchtungsgegenstände. Hätte ich eine zartere Haut, ich wäre errötet — und habe doch keine Anlage zur Frömmigkeit. Nur, weil es menschlich so gemein ist. Die Bewohner Wahnfrieds sehen lächelnd zu, und ich glaube: sie sind ein klein bischen stolz darauf. In den Schaufenstern nichts als Wagner — das Auge läuft sich wund an diesem Profil. Aber schlimmer noch als die Porträts sind die Bühnenbilder und die Gemälde, die Szenen aus den Werken wiedergeben. Es gibt eine Sorte Malerei, die man anspeien muß. Anders wird man mit ihr nicht fertig.

Häufiger noch als die Bilder des Meisters sind die eines andern Mannes. Wer ist der Träger dieses immerhin unverwechselbaren Gesichts, das, wie aus Butter modelliert, uns überall angrinst? Ein Sohn? Gut, man stelle ihn dar, wie er mit dem Vater spazieren ging. Ein Kapellmeister? Man stelle ihn in einem mäßig großen Stadttheater an. Ein Komponist? Man stelle ihn weg. Warum hängt er in jedem Laden zwanzigmal, an jeder Straßenecke, beim Friseur, auf dem Bahnhof? Ich kann keinen Löffel Suppe essen, ohne daß er mir mit seinem Buttergesicht von der Wand her zuschaut.

Richter sollte sich auch nicht mehr mit der Markttasche photographieren lassen. Er ist doch etwas mehr als eine Köchin. Wie schön aber ist Carl Muck. — Seit sechzehn Jahren werde ich nicht müde, dieses feinste Porträt Wagners zu betrachten.

Nachmittags

Die Droschken donnern durch die Stadt. Bayreuth hat, wenns drauf ankommt, mehr Droschken als Einwohner. Das Fahren ist hier mehr als ein Vergnügen: es ist ein Höhepunkt der Wagnertouristik, eine Wollust. Wie man so über die klaffenden Mäuler der gaffenden Eingeborenen

einfach wegfährt! Wenn man das durchfühlt hat, kann man sich ruhig sechs Stunden ins Dunkle setzen und den Lohengrin anhören.

Nachher

Also der Sohn Lohengrin ging seinem Vater Parsifal voran. Und der Sohn Siegfried dirigierte ihn. Er hatte ihn auch szenisch einstudiert, wie er überhaupt für die ganze ‚Bühnenleitung und Inszenierung‘ verantwortlich zeichnete. Für einen jungen unbekannten Menschen eine ganz schöne Karriere. Mit welcher Bosheit ich übrigens nicht sagen wollte, Siegfried Wagner sei ein Stümper. Die Umstände, unter denen hier Aufführungen zustande kommen, sind so außerordentlich, daß man Verdienst und Verschulden des Einzelnen zuweilen schwer abwägen kann. Heute wird man sagen müssen, daß Herr Wagner den Lohengrin trefflich geleitet hat. Das Orchester klang sehr schön; nur die Holzbläser gefielen mir nicht. Herr Wagner hat zuweilen eine Vorliebe für sehr breite Tempi, und es hat dann den Anschein, als seien diese weniger durch ein schwärmerisches Temperament — Mottl — als durch eine angeborene Temperamentlosigkeit diktiert. Aber die Leistung war sauber und korrekt und deshalb keine Stümperei.

Wenn ich wirklich ein Tagebuch führte — es fiele mir nicht ein, diese Lohengrin-Aufführung zu verzeichnen. Ich habe bessere gehört und meine Feder nicht in Bewegung gesetzt. Wir sind zuweilen gestimmt, das Wie einer Opernaufführung ganz zu unterschätzen. Es kommt ja selten mehr als eine Andeutung der musikdichterischen Absicht heraus. In musikalischen Operntheatern ist es an der Ordnung, daß dickbäuchige Oratoriensänger sich an die Rampe stellen. Wo anders wieder erleben wir Darsteller, die mit den letzten Resten zerbrochener Stimmen sich um das Drama bemühen. Immer nur ein Ungefähr. Unsre Phantasie muß addieren und subtrahieren wie eine Rechenmaschine. Wer das einmal heraus hat, kann unter den ungünstigsten Umständen auf seine Rechnung kommen. Wenn es sein Amt ist, mag er um sein Repertoiretheater schreiben und schreien, damit es respektabel bleibt. Doch wenn er nach Bayreuth geht, läßt er die Rechenmaschine Phantasie zu Hause.

Bei seinem Repertoiretheater wird er mit allerlei Schreiberei und Schreierei dafür sorgen müssen, daß es respektabel bleibt. Wenn Bayreuth uns nicht besinnungslos macht, dann ist Bayreuth — gewesen. Dann ist es in unserm Leben ein Verkehrshindernis, über das wir alle zwei Jahre stolpern. Ich verlange nicht zuviel, nicht etwa, fortwährend, drei Akte lang besinnungslos zu sein. Nur zuweilen möchte ich von mir fortgeführt werden, möchte ich die Seele auf Urlaub schicken. An die Ufer der Schelde. Oder auf den Brünnhildenstein.

Es ist gar nichts damit getan, daß Bayreuth eine Lohengrin-Aufführung wie diese macht. Alfred von Bary stand wahrlich wie aus einem andern Land inmitten eines Ensembles, das ich in Hamburg, Wiesbaden gelobt — in Berlin, München, Dresden getadelt hätte. Ich nenne Hamburg nicht

leichthin, denn es war ein Ensemblegastspiel des Hamburger Stadttheaters. Ein König (Allen C. Hinckley), Elsa (Katharina Fleischer-Edel), Telramund (Max Dawison), Ortrud (Edith Walker). Nur der Heerrufer (Geise-Winckel) kam aus Wiesbaden, und Bary — wie man weiß — aus Dresden.

Ich bin noch nie, um den Lohengrin zu sehen, nach Hamburg gefahren — und ich werde es nie wieder tun. Aber ich rate den Hamburgern, Herrn Dawison zu entlassen. Der paßt denn doch nicht auf eine Opernbühne zweiten Ranges. Sein Gesang ist so ungebildet, wie sein Spiel absichtlich, krampfhaft, übertrieben und wirkungslos. Frau Fleischer-Edel reicht für die Elbmündung durchaus. Es wird das beste Engagement ihres Lebens bleiben. Allen C. Hinckley wird es weiter bringen. Edith Walker ist auf der Rückreise, aber eine Meisterin.

Einzig Alfred von Barys schmerzlicher Held Lohengrin. Dieser Sänger hat nicht nur Talent, sondern irgend ein Schicksal. Wir glauben ihm seine Wehmut um den Gral. Er muß ihn irgendwo gesehen haben. Wenn er ein Held sein darf, dann ist sein Stolz so schön wie seine Stimme. Nur mit Damen weiß er sich nicht zu unterhalten.

Bei all dem Durcheinander hatte diese Vorstellung einen Clou. Die Mannen und Weibsen des Chordirektors Rüdel aus Berlin. Bayreuth hat keinen Pensionsfond (hatte ihn nicht einmal für Theodor Bertram, der hier einiges geleistet haben soll), kann sich überallher das Beste nehmen, und so nahm es sich das Bestsingende und Schlankste, was es gab. Rüdel hat sich dahintergesetzt, Glanz und Kraft herausgemeißelt und etwas gemacht, was nur in Bayreuth möglich ist. Es war die einzige Möglichkeit, die an diesem Abend Erfüllung wurde.

23. Juli. Nach dem ersten Akt Parsifal

Meine Seele war auf Urlaub. Als sie wiederkam, taumelte sie an mir hernieder und blieb heulend wie ein Kind zu meinen Füßen liegen. Sie wollte gar nicht wieder in mich herein; ach, und ich kann es ihr nicht verdenken. Ich nahm sie sanft auf, bedeckte sie mit meinen Händen, damit sie niemand sähe, und trug sie hierher, in diesen abseitigen Winkel.

Meine Seele ist so dumm wie Parsifal. Er und sie verstehen von alledem gar nichts. Zu dumm zum Glauben. Nur zwei Worte: Nicht jeder Irrtum ist so genial wie dieser Parsifal. Und: Nur die unheiligste Phantasie kann von dem Göttlichen so ausschweifend herrliche Vorstellungen haben und geben.

Felix von Krauß — Gurnemanz. Die beiden sind eins geworden. Ich sah noch auf der Opernbühne keinen so heiligen Mann, hörte keine so heilige Stimme. Wenn ich aber an Herrn Parsifal denke, dann muß ich immer rasch wieder wegdenken.

Zweiter Akt, mitten drin

Wer schrie da auf — wer schrie sich in Fetzen — Kundry!

Fünf Minuten später

Jetzt wirds lustig. Jetzt kommen entweder Parterreakrobaten oder die

seriöse Sängerin. Ach nein, weit gefehlt: Ballett! Das ist der Bliemchengarten. Heiliger Richard, du warst aus Leipzig. So kann man sich das Zauberhafte nur in Leipzig vorstellen. Ich habe schon viele schöne Kulissen in meinem Leben gesehen. Aber das ist mehr, als ich vertragen kann. Dazu die Bliemchenmädchen. Richard Wagner war ein gewaltiger Mann der Revolution, als er den Frauenzimmern das Gazeröckchen auszog und das Gewand so etwa bis auf Kniehöhe verlängerte. Inzwischen hat man überall den seriösen Ballettanzug bis zu den Knöcheln fallen lassen. Nur Bayreuth bleibt aus Pietät auf Halbmast. Dabei habe ich immer die Ahnung, die ich nur meinem verschwiegenen Tagebuch anvertraue: Die Musik paßt dazu. Bliemchenmusik.

Parsifal. Man soll über menschliche Gebrechen nicht spotten. Schließlich ist Schildkraut bei allem ein gesunder, säftereicher Mann. In seiner Art schön. Als Tristan kann er noch repräsentieren, denn dieser kann immerhin auch als ein Mann in reifern Jahren aufgefaßt werden. Aber als reiner Tor — Rudolf Schildkraut, das geht nicht. Uebrigens stand auf dem Zettel gar nicht Schildkraut, sondern Burrian. Was auf der Bühne stand, war Schildkraut. Was da sang, mag Burrian gewesen sein.

Wenn Sofas mit einer Frau darauf hereingefahren werden, denke ich immer an ein gynäkologisches Kolleg, und ich danke es nur Martha Leffler-Burkhard, daß ich aus gemeiner Witzlosigkeit erlöst wurde. Diese Frau Kundry ist mit Bary und Krauß die dritte außerordentliche Person in Bayreuth. Es ist für die meisten Wagnerdamen schwer, zu verführen. Man soll das mit Beleuchtung und einer gewissen Ausstellung sinnlicher Reize machen, die mehr für das Publikum als für den Tenor bestimmt ist. Außerdem sind die Damen gewöhnlich viel älter. Die ewige Göttin Venus und der junge Tannhäuser. Brünnhild, die schon mit der Mutter Siegfrieds befreundet war. Und auch Kundry ist, wie eine gute alte Tante, in der Lage, zu sagen: Parsifal, du warst ein entzückendes Kind.

Frau Leffler-Burkhard wurde es nicht schwer, das Publikum zu verführen, da sie nur eine herrliche Menschlichkeit zu offenbaren brauchte, um zu bezaubern. Vorhin hatte sie schmerzhaft aufgeschrien: nun war sie voller Liebe und Milde, Schönheit und Güte. Diese Frau hat — auf der Opernbühne die größte Seltenheit — ein Gesicht. Ich kenne eigentlich nur noch Lola Artôt de Padilla. Selbst schöne Frauen, wie Emmy Destinn und Geraldine Farrar, müssen sich auf Andeutungen beschränken. Frau Leffler-Burkhard ist so reich begnadet, daß Gesang und musikalischer Sinn als selbstverständliche Hilfsmittel zur musikdramatischen Gestaltung gelten. Sie ist Kundry.

Dritter Akt

Es war zuviel. Mir hatten der erste Akt und Kundry genug gegeben. Ich war viel früher fertig als das Bühnenweihfestspiel. Nur wie im Nebel sah ich noch Felix von Krauß, Burrian, Whitehills Amfortas agieren. Der Charfreitagszauber war mir sehr fern.

Zu Hause

Ich will des ersten Aktes und dieser Kundry immer und immer gedenken. Ich will der namenlosen Herrschaften des Chores mich stets dankbar erinnern. Aber ich frage: wie lange will Bayreuth noch den Bliemchengarten der staunenden Welt zeigen?

24. Juli

Ruhetag. Ich langweile mich unbeschreiblich. Ich würde mich wahrscheinlich nicht so langweilen, wenn ich nicht die Verpflichtung fühlte, etwas über die Inszenierung des ‚Lohengrin' nachzutragen. Also im ersten Akt hatte man eine Besonderheit gewagt, die ein Zeichen dafür ist, daß man auch in Wahnfried über Bestrebungen der Bühnenreform orientiert ist. Man wagte einen Rundhorizont, der nicht nur den Himmel darstellte, sondern auch die auf der Bühne begonnene Landschaft rundum fortsetzte. Diese Neuerung tut nicht wohl noch weh. Sie ist eine Verbesserung, ohne eine Lösung zu sein. Das ganze sieht wie ein Schlachtenpanorama aus — aber man kann es gelten lassen, da der Prospekt selbst mit anziehender Schlichtheit gemalt war.

Kurioser ist das Bemühen, den Chor zu beleben, auf daß er nicht ins Publikum singe. So dumm es ist, wenn das geschieht, so überflüssig erscheinen die Anstrengungen, es zu hindern. Wenn Leute vom Chor dramatisches Leben äußerlich zeigen wollen, dann werden sie flugs zu lauter Lohengrins und Elsas, Telramunds und Ortruds. Sie schwelgen, hundert Mann stark, im höchsten Tragödienstil, da sie das Maß einer schönen Selbstverständlichkeit in ihrer kleinbürgerlichen Existenz nie kennen lernten. Dies wirkt nun höchst lächerlich, und man weiß nicht recht, ob man einen waschlappigen Chor nicht einem ‚dramatisch bewegten' vorziehen soll.

Im ersten Akt hat man, um dem Königsgebet eine Richtung zu geben, einen Feldaltar erbaut, um den sich alles gruppiert. Ich meine, man betet doch zum Publikum, und ich, Publikum, sage, daß wir keinen Umweg über den Altar brauchen. Man darf diese sonderbare Stilform ‚Oper' nicht rationalisieren und nicht bedauern, daß dieses oder ein andres Detail unnatürlich sei, man müßte sich denn beklagen, daß Carlos und Posa in Versen miteinander verkehren.

25. Juli. Vormittag

Um fünf Uhr beginnt das ‚Rheingold'. Ich beginne zu verwünschen, daß Wagner dieses Bayreuth mit seiner gottesdienstähnlichen Zeiteinteilung geschaffen hat. Ich kann mich nicht bis um vier Uhr nachmittags ausruhen, um dann ‚frisch' zu sein. Ich bin dann längst wieder müde. Die andern füllen die Zeit mit . . essen aus. Der Vormittag leitet sie kurzweilig vom Frühstück zum Mittagbrot. Vor dem Beginn trinken sie Kaffee, in der ersten Pause Tee, in der zweiten essen sie Abendbrot, nachher zweites Abendbrot, dann trinken sie wieder Kaffee bis in die aschgraue Unendlichkeit. Man will sich durch Spaziergänge nicht müde machen — man will auch nichts lesen — und wartet sich in erschlaffendem Nichtstun hundemüde.

Nun habe ich vier Tage nicht in mein Tagebuch geschrieben. Inzwischen spielte man den ‚Ring‘, und ich sah zu. Und sah immer deutlicher, daß Bayreuth — gewesen. Ich will nicht abstreiten, daß es gewissen praktischen Bedürfnissen auf Jahrzehnte genügen wird. Ich habe die Fremdenliste gesehen — und auch die Leute im Theater. Ausländern liegt Bayreuth sehr bequem. Die Amerikaner haben bei sommerlichen Europafahrten kein andres Theatervergnügen. Die meisten überdies keine andre Gelegenheit, Wagner zu sehen. Aber auch Deutsche kommen in Scharen. Bürger aus kleinen Städten, Aerzte und Kaufleute, die hier Wagner viel leichter haben, als wenn sie bei flüchtigem Aufenthalt in der Großstadt einmal ein Billet erhaschen. Und vor allem ruft der Gral.

Ich sage: das ist praktisch und mag so weiter gehen. Man soll niemand aus purem Uebermut das Geschäft verderben. Aber die besondere künstlerische Bedeutung scheint dahin. Möglich, wahrscheinlich, daß der ‚Ring‘ 1876 nicht besser war — damals, als alles erst gelernt werden mußte. Doch durfte man nicht annehmen, daß in diesen dreißig Jahren ein Geschlecht von Sängern aufgezogen würde, und daß sich das Beste hier in Bayreuth zum festlichen Spiel vereinigen könnte? Was der selige Kniese versucht hat, mußte manchen Widerspruch wecken. Mit der Uebertreibung sprachlicher und dramatischer Deutlichkeit schien er auf die Ueberwindung des Musikalischen hinzuarbeiten. Aber es war immerhin ein Wille da, und wenn wir heute nach seinem Tode die kümmerlichen Reste seiner Schule mit dem Nachwuchs vergleichen, müssen wir Knieses Tod bedauern. Ich kann mich im Grunde durchaus nicht für Briesemeisters Loge begeistern: er ist mir zu spitzfindig, zu geistvoll, zu zapplich, — zu —. Wenn es schon wahr ist, daß Wagner dem Darsteller für die Schattierungen seiner Stimmung gar keinen Spielraum bietet, so ist es doch peinlich, zuzusehen, daß Briesemeister, der beste Wagner-Komödiant, keine seiner tausend winzigen Einzelheiten im Augenblick erfand, sondern durchaus vorbereitete und verabredete. Aber wie hoch stehen er und Breuer, als Mime, stilistisch über allen andern, die vom hochanständigen Hoftheaterton bis zur Stümperei alle Stufen besetzt hielten. Ausgenommen die Sieglinde der Frau Leffler-Burckhard, die es wagen durfte, sich und die Welt zu vergessen und Sieglinde zu sein, wie sie Kundry war.

Reuß-Belce (Fricka), Hinkley (Hunding), Braun (Fafner), Mayr (Hagen), Adrienne von Krauß-Osborne (Waldtraute), Hempel (Waldvogel) — das waren die sogenannten hochachtbaren Leistungen, die auch in Bayreuth ein Ensemble besondrer Hauptdarsteller mit Glück vervollständigt hätten. Diese waren aber einfach nicht vorhanden. Soomers Wotan reicht trotz guter Anlage nicht hin noch her, Frau Gulbrauson können wir auch nur dafür bewundern, daß sie ihre spröde Natur zu solcher Höhe meistert. Man muß aber schon eine Amerikanerin aus den Weststaaten sein, um Alois Burgstallers Gestammel für perfect zu erklären. Nicht einmal so weit brachte

es die Einstudierung dieses Jahres, daß Burgstaller vom Kapellmeister unabhängig wurde. So betete ein Siegfried ängstlich lallend seine Schmiedelieder. Er machte auch nicht die mindesten Anstrengungen, uns an das Vorhandensein einer Stimme glauben zu lassen. Auch Alfred von Bary, dem man offenbar bayreuther Deklamation hatte beibringen wollen, versagte als Siegmund völlig. Hermine Kittel war eine schwächliche Erda und Max Dawison ein Alberich, wie ich ihn also minderwertig noch nicht gesehen habe.

Diese Leute sangen und spielten, wie sie es gerade zu Hause gelernt hatten, oder wie ihnen der Schnabel gewachsen war, kunterbunt durcheinander; ein jeder für sich, mit innigstem Schielen zum Kapellmeister. Aufführungen wie diese machen den Eindruck des Zufälligen. Man kann sie in gleicher Qualität im münchner Prinzregententheater oder — wenn man von der Wirkung des verdeckten Orchesters absieht — im berliner, wiener, dresdner Opernhaus treffen, und man braucht dazu nicht einmal besonderes Glück zu haben. In dramatischer Beziehung ist man in München sogar sicher besser beraten als hier, wo eine eigentümlich laue Regie die Zügel oft schleifen ließ.

Wenn es nun wahr sein soll, daß Bayreuth aus der Sphäre des Außerordentlichen in die der Repertoirebühnen herabsteigt, so wird es bald nichts als eine Erinnerung sein. Diese selbst aber wird uns nicht angenehmer durch den Gedanken, daß ein Sohn in unerfreulichem Dünkel ein Werk sich anmaßte, zu dessen Führung er nur durch Erbschaft und so gar nicht durch Vererbung berufen ward.

Herbert Eulenberg / von Hermann Sinsheimer

Zweieinsam sitzt der Dichter mit einem alten Buche. In einem epheuübersponnenen Garten. Oder in einem dunkeln, harzigen Fichtenwalde. Oder in einem weltflüchtigen Hause. Unweit strömt ein Fluß meerwärts. Der Dichter liest farbige, schwerflüssige Geschichten. Geschichten von ungebrochenen, heldischen Menschen, die ihr glitzernd Schwert ins eigne Blut tauchen, die in der Welt nach Feinden suchen und sie selbst in sich tragen, die nach Ruhe schreien und aus Unrast geboren sind. Eine dunkle Stunde rauscht über den Dichter hin und läßt sich mit schwarzen Fittichen schwer auf ihm nieder. Da werden Menschen und Schicksale, schwer und dumpf, wie die Stunde, die sie geboren. Ein Köstliches aber besitzen diese Menschen: Die Sehnsucht nach dem Hellen, nach dem Unerreichbaren, die Sehnsucht des Dichters. Mit dieser Sehnsucht erschaut er sie im dunkeln Drang der Stunde, sieht sie in vielen verwegenen Kämpfen, in atemlosem Hasten, in glücklichem Verweilen, in unseligem Enden . . . .

Das sind die Menschen Herbert Eulenbergs. Ganz wie sie in jener fruchtbaren Stunde vom Dichter empfangen wurden, erfüllen sie seine Dramen mit dem schweren, betäubenden Duft ihrer Worte, mit den dunkelgetönten Farben ihrer Leidenschaften, ihrer Sehnsucht, mit den gewaltigen Projektionen ihrer Seele. Es ist, als ob sie den Dichter in seiner einsamen Stunde jählings angefallen, sich in sein Innerstes eingebohrt hätten: so unförmig groß, so titanenhaft wirklich stellt er sie vor uns hin. Man erschrickt vor der furchtbaren Intensität der Konzeption. Aber dem Erschrecken folgt alsbald ein Bedauern, mehr noch: ein tiefes Trauern über das Unorganisierte, das Unorientierte dieser Gestalten. Man erkennt, daß Eulenberg von den singulären Eindrücken der Konzeption sich nicht befreit und es nicht vermag, sich über das Erlebnis zur Gestaltung durchzuringen. Was er uns gibt, ist daher in der Hauptsache ungeformtes Erlebnis; ist Material zur Dichtung, nicht Dichtung selbst; sind dramatische Entwürfe von gigantischem Zuschnitt, keine Dramen. Eulenberg ist an den lastenden Granit einer mit tiefseelischen Eindrücken bis zum Ueberfluß erfüllten Stunde geschmiedet — ein zweiter Prometheus. Das Schicksal, das sich ihm in jener Stunde auf die Seele gelegt, die Menschen, die seinen hellsichtigen Augen damals erschienen sind: sie lassen ihn nicht mehr los mit ihrer alles willkürliche, freie Schaffen erdrückenden Wucht.

Daraus entspringt alles, was Herbert Eulenberg zu Lob und zu Tadel gesagt werden kann.

Seine Menschen sind reich wie in der Stunde des Entstehens. Keine berechnende, Wirkungen erheischende Verstandestätigkeit hat ihnen von ihrer Fülle genommen. Der Strom der Rede rauscht schäumend und brausend aus ihrer Seele, wie ein Gießbach aus der Hochalp. Worte werfen sie ans Licht, leuchtend wie Kristalle, hart und kantig wie Felsblöcke. Sie leben im Kampf mit sich selbst, mit der unfaßbaren Mannigfaltigkeit der eigenen Seele, mit dem tiefgründigen Chaos ihrer Gefühle. Gefühlstitanen sind diese Menschen: alles Kleine ist ihnen fremd und alles Alltägliche. Mit dem Alltag verbindet sie keine Reflexion, keine Erinnerung. Deshalb haben sie auch kein Milieu, aus dem sie herauswachsen, und in das sie wieder zurücksinken könnten. Zeit- und raumlos ist ihr Dasein: ein herber, schrecklicher Traum, ein Dichtertraum von michelangelesker Wildheit. Ihr Kampfplatz ist das All — ihm steuern sie auch in ihren Reden immer wieder zu — und ihre Zuflucht ist das Nichts. Sie leben groß und ganz, und ist ihre Größe und Ganzheit verloren, dann sterben sie. Dieses Sterben erscheint oft unmotiviert. Warum stirbt Münchhausen, warum Kassandra, warum Ulrich von Waldeck? Dem Dichter ist das Motivieren im gewöhnlichen Sinne fremd. Motivieren heißt Relationen schaffen. Eulenbergs Menschen aber haben keine Relationen; es sei denn zu sich selbst. Sie sind in sich absolut. Die Unversehrtheit ihrer Individualität ist das einzige Bedingnis ihres Lebens. Schwindet es, dann müssen sie sterben.

In diesen Menschen lebt Geist vom Geiste Shakespeares und Homers. Zumal an Homers saftstrotzende Kerle wird man wieder und wieder erinnert. Ganz so individualistisch, so übermenschlich, so eigensüchtig wie die homerischen Helden sind Eulenbergs Menschen. Verzichten, Büßen — das ist ihrer Sphäre fremd. Sie haben einen unveräußerlichen Besitz: ihre Eigengefühle, ihre Leidenschaften. Von ihnen werden sie getrieben, in unmeßbare Weiten, ins Uferlose. Dort gehen sie zugrunde. Letzten Endes nicht an der Welt, sondern an sich selbst! Die bloße Tatsache ihres einsamen Daseins ist tragisch. Natürlich sind diese Menschen auch naiv. Denn alles, was nur entsteht, ist naiv. Alles, was sich — geistig — entwickelt, wird bewußt, wird abwägend, abmessend. Eulenbergs Menschen sind das nicht. Sie freuen sich der Welt: der Tiere und Bäume und Blumen, auch der Menschen. Aber diese Menschen zu bewerten, einzuteilen, Distanz zu ihnen zu gewinnen, ist ihnen unmöglich. Überhaupt klammern sie sich immer nur an das Konkrete. Jede Reflexion, alles Gedankliche wird ihnen Erlebnis, Episode des Auges oder der Seele. Eulenberg geht denn auch nie von einem Problem, einer Tendenz aus. Es gibt keinen modernen Dichter, der in diesem Sinne unproblematischer, tendenzfreier wäre als er. (Wo Eulenberg, wie in den seinen Dramen vorgedruckten Sinnsprüchen, mit abstrakten Gedanken spielt, verfällt er in Geschmacklosigkeit und sprachlichen Dilettantismus.) Mit der Tendenzlosigkeit seiner Dramen auf der einen und der Vollblütigkeit seiner Gestalten auf der andern Seite hängt es zusammen, daß diese immer Recht haben. Sie nehmen zu allem die Berechtigung und die Begründung aus dem eigenen Innern. Sie sind daher — im Gegensatz zu den Menschen Ibsens — unsozial.

Es ist leicht einzusehen, daß Menschen mit diesen riesig-dimensionalen Eigenwesen schwer in das Gefüge des Dramas einzugliedern sind. Dem Dichter ist dies denn auch noch nie gelungen. Seine Gestaltungskraft müßte shakespearisch sein, um jene Kolosse von Menschen in eine geschlossene Form einzuhämmern. Eulenberg scheint diesem Ziel aber gar nicht zuzustreben. Er läßt das Leben seiner Großen sich geradezu episch abwickeln. In episch breiten Gesprächen, in epischer Anwendung der Geschehnisse. Die ganze Reihe seiner Dramen läßt hierin keine Wandlung erkennen. Warum dies so ist, dafür glaube ich oben den Grund angegeben zu haben: das unverhältnismäßige Überwiegen der rein konzeptionellen Elemente in den Dichtungen Eulenbergs. Alle seine Dramen sind egozentrisch. Alles dreht sich um einen oder — gewöhnlich — um zwei ‚Helden'. Die läßt Eulenberg sich auswirken, sich ausbluten. Kaum daß er einen Gegenspieler erfindet. Einen dramatisch belebten Kampf gibt es nicht. Die Akzente der Handlung liegen oft in den Monologen, in denen sich allerdings das Vielstimmige des Wesens der Eulenbergschen Menschen deutlich ausprägt. Wir erleben durch fünf Akte ein langsames Krankwerden oder Verbluten des oder der Helden. Das dilettantischste Beispiel hierfür ist ‚Kassandra', das

künstlerischste ‚Dogenglück‘, wenn auch in dieser Tragödie der Held nicht gerade stirbt.

Es ist wohl die Frage am Platze, ob Eulenberg überhaupt Dramatiker ist. Man wird mit einem vernehmlichen Ja antworten müssen. Seine Gestalten sind — die ganz verunglückten Dramen ‚Künstler und Katilinarier‘ und ‚Kassandra‘ von vornherein ausgenommen — alle, insbesondere auch die Episodenfiguren, voll dramatischer Spannkraft. Auch sind in den epischen Ablauf der Geschehnisse kurze Szenen von eminent antithetischer Zuspitzung und Episoden von spezifisch dramatischer Leuchtkraft eingesprengt. Was Eulenberg fremd ist und vielleicht immer fremd bleiben wird, ist das Anordnen und Organisieren des Dramas. Seine Menschen sind nicht zu einander in fortwirkende Beziehung gesetzt. Jeder steht für sich, jeder kämpft für sich, jeder fällt für sich. Es entladen sich in diesen Dramen Gewitter über Gewitter, aber die Blitze können nicht zünden. Ihre Elektrizität erstickt im luftleeren Raum. Oder: ein Chaos ist da von unerhörtem Reichtum, in dem sich die festen Konturen einiger Gestalten bewegen, aber doch nur ein Chaos und kein weise geordneter Organismus. Indes, wie unendlich liebenswerter ist uns dieser chaotische Reichtum als die organische Armut so vieler andrer zeitgenössischer Dramatiker.

Das Variété / von Theodor Lessing

1

Soweit man bisher Erscheinungen der Variétébühne zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung gemacht hat, pflegte man in ihr eine speziell ‚moderne‘ Kunstgattung zu suchen. Man ergeht sich gern in Betrachtungen über die Beziehungen des Variétés zu der Seele heute lebender Menschen. Das Emporblühen immer neuer Spezialitätenbühnen, zumal in großen Städten, die Eigenart der Überbrettl und ähnlicher Kunstgattungen, suchte man aus Nerven und nervösen Bedürfnissen modern gehetzter, großstädtischer Geschlechter zu erklären. Die ‚reizbare Schwäche‘ und rasche Ablenkbarkeit des heutigen Menschen scheint Genüge einzig in Kunstarten zu finden, deren gesteigerte, krasse Reize so fortdauernd wechseln, wie Bilder des Kaleidoskops. Am Abend, nach ermüdendem Tagewerk im Dienst des machtwilligen Erfolgstrebens will der großstädtische Mensch keine Aufmerksamkeit, keine Seelenkraft konzentrieren. Um auf ihn zu ‚wirken‘, müssen beständig wechselnde Programmnummern mit wild stimulierenden Effekten ins Spiel treten. Hierzu kommt die starke Wirkung des ‚Kontrastes‘. Zarte Menschenleiber in gefährlichen, halsbrecherischen Situationen; halbwüchsige, unschuldige Mädchen, pikante Anzüglichkeiten vortragend; Tiere, die wie Menschen agieren; Menschen, die es an Geschicklichkeit den Tieren gleichtun. Alle diese Sensationen der Angst und Sinnlichkeit scheinen den Reiz der Variétébühne genügend zu erklären ... Man mag nun auch getrost zugeben, daß sie

in der Tat Tausende allabendlich in die verschiedenen Arten von Variété und Tingeltangel locken. Aber man irrt, wenn man glaubt, daß sie irgend etwas mit der ästhetischen und überzeitlichen Bedeutung des Variétés zu tun haben. Und das Variété hat in der Tat, auch noch in seiner primitivsten Form, einen dauernden ästhetischen Wert. Nichts kann törichter sein als der Glaube, daß die Variétébühne verwerflich sei, weil hinter dem Anblick ihrer Körperkünste qualvolle Dressur einseitigster Arbeit steht.

2

Alle Art von Kunst stellt ein besonderes Verhältnis des menschlichen Spieltriebs zur menschlichen Arbeit dar. Der Spieltrieb, der hinter künstlerischem Interesse steht, ist nicht nur bei Kindern und Naturvölkern, sondern auch in strengsten, ernstesten Formen menschlicher Betätigung ein Urmotiv der Seele. Alles Schaffen und Schauen, alles Arbeiten und Sichdarleben des Menschen besitzt Reize des Spiels. Der Unterschied zwischen dem primitiven Spiel und der spätern Arbeitsleistung beruht ausschließlich auf wachsender Rationalisierung und Intellektualisierung der Seele. Es gilt indessen hier von vornherein einen neuen Unterschied einzuführen. Es gibt ein Spielen vor aller Arbeit und ein andres Spiel, das den Kampf und die Arbeit hinter sich gelassen hat. Arbeit, Mühe, Pflicht ist überall nur Übergang zu der erworbenen Schönheit, die die Not des Kampfes hinter sich hat. Es hängt hiermit zusammen, daß wir der primitiven, reinspielerischen ‚Phantasie' in der neuen Ästhetik eine viel untergeordnetere Rolle zuweisen, als alle Vorzeit tat. Im letzten Kapitel meines Buches ‚Theaterseele' suchte ich durch psychologische Analyse klarzulegen, inwiefern das Phantasieren und Fabulieren, das man bei tausend dichterisch veranlagten Naturen findet, zwar Material, zwar ‚Steinbruch' für künstlerische Werke ist, nicht aber auf produktives künstlerisches Schöpfervermögen hinzuweisen braucht. Die Phantasie an und für sich assoziiert nur gegebene Erfahrungsdaten. Sie kombiniert, stellt um, reiht aneinander. Aber sie kann aus sich selber nicht das Mindeste erschaffen. Sie gibt Farben der Palette, nicht das Bild.

3

Das Verhältnis von Spiel und Arbeit scheint nun in den Künsten zunächst dies zu sein, daß alles, was im gemeinsamen Leben drückt und belastet, in der Kunst zu freiem Spiel geworden ist. Daher scheint sich ein radikaler Konflikt aufzutun zwischen jener Sphäre, in der Nützlichkeit, Interesse, Pflicht und Arbeit waltet, also der Sphäre der ‚Moral', und jener andern Sphäre, in der alle Dinge der Welt lediglich zum Schauen und Spielen da sind, in der wir mit Ketten, Lasten, Lastern und Verbrechen, Tod und Untergang gleich Göttern schalten. Wir kennen indessen ein Gebiet, in dem dieser Gegensatz jeglichen Sinn verliert. Es ist das höchste Gebiet aller Kunst: das Theater. ‚Drama' ist Ethik! In allen wahrhaft bedeutenden Bühnenwerken haben wir die Welt ethischer Konflikte, Höllen innerer Zweifel und Doppelheiten vor Augen. Das Drama hat mit mensch-

lichem Handeln zu tun, und menschliches Handeln setzt ausnahmslos wollendes Abwerten voraus. Der Dramatiker ist somit immer im Umkreis seiner Konflikte ein ‚Abwerter'. Es ist dieselbe Begabung, die den großen Ethiker im Sinne Nietzsches oder den großen Dramatiker im Sinne Ibsens macht. Hier freilich tritt uns am deutlichsten der oben erwähnte Unterschied des Spielens vor dem Konflikt und des Spiels nach überwundenem Konflikt vor die Seele. Der schlechte, unfähige Dichter bleibt im ‚Problem' stecken. Er hat bewußte Einfälle, Reflexionen, Kontroverse. Das naive, sozusagen vorkünstlerische Talent reflektiert und spintisiert überhaupt nicht, sondern ergeht sich mit Vorliebe in pathetischen Reden, wider Bewußtsein, Abstraktheit, Dogmatismus. Die großen Dramatiker dagegen sind immer große Philosophen; nur haben sie die Sphäre der Abstraktheit schon wieder hinter sich, haben alles Gedankliche in Leben und Gefühl verwandelt. Keine Eigenart unterscheidet so sehr den geborenen Dramatiker vom bloßen Bühnenschriftsteller, als diese unmittelbare Darlebung des ethischen Konflikts. Schlechte Stückeschreiber (die Sudermann und Philippi) bieten allemal konfuse oder nur verstandesmäßige Ethik, während in der Seele der großen Dramatiker, der Kleist, Hebbel, Ibsen, sich die Schlachten neuer Sittlichkeit klar entscheiden.

4

Das Drama ist also in erster Reihe die Kunst, in der ernsteste Arbeit des Menschen ‚Spiel' geworden ist. Ethik aber, ‚Sittlichkeit', ist ja nichts andres als Wissenschaft von der Arbeit. In zweiter Linie kommt der Roman, der ebenfalls in seinen größten Vertretern den Menschen bei seinen tiefsten Nützlichkeiten und Interessenkonflikten aufsucht, zugleich aber mit eben den Ketten, die das tägliche Leben beschweren, frei zu spielen vermag. Aber auch jede andre Kunst, auch bildende Künste und Musik, beziehen ihren Zauber daraus, daß hinter ihren Spielen ein grimmiger Ernst steht, daß sie umgekehrt den Ernst des Lebens zum Spiel wandeln. Die Musik insbesondere, deren Gegenstand ausschließlich die Welt der Gefühle (alles Streben, Verlangen, Ersehnen, Erreichen, Vollbringen der Menschenseele) ist, hat stets mit Spiel gewordenen Aktivitäten zu tun.

5

Die ästhetische Bedeutung der Varietébühne nun gründet in einer besonders eigenartigen Relation zwischen Spieltrieb und Arbeit. ‚Kunst' kann das Varieté nur soweit bieten, als es Spiel ist. Aber auch bei ihm begegnet uns jener prinzipielle Unterschied zwischen dem naiven und mühelosen Spiel vor aller Arbeit und jenem andern Spiel, dessen Reiz die überwundene Schwierigkeit, die difficulté vaincue ist. Der schlichtste, natürlichste Ausdruck dieser zweiten Art von Kunst ist der ästhetische Tanz. Die Tänzerin, die scheinbar zu ihrem eigenen Glücke in herzlicher Freude an überschüssiger Jugend und Kraft, weit entrückt aus der sie umgebenden Welt des Publikums, im Körper die Seele offenbart: sie hat doch in Wahr-

heit alle ihre Gesten und Pas in unendlichen Mühen, in jahrelanger Arbeit errungen. Der Akrobat, der Jongleur, der Schnellzeichner, die Trapezkünstlerin, die Dompteuse — sie alle sind Künstler, insofern ihrer Darbietung scheinbar kein Schweiß und keine Arbeit anhaftet, sondern lediglich der Reiz spielender Betätigung aus unmittelbarer Freude des Tuns. In Wahrheit freilich steckt hinter jeder dieser Produktionen ein langes Leben strenger Entsagung, Uebung und Nüchternheit. Wofern aber die Variétékunst aus der ästhetischen Genügsamkeit eines Bildes heraustritt, um aktuell zu werden und reale Absichten zum Zuschauerraum zu suchen, gehört sie in der Tat einem verfallenden, dekadenten Geschmack an. Nicht die wirkliche Angst und Furcht, die ich etwa um den an der Decke schwebenden Trapezkünstler erleide, geht meinen Genuß an seiner künstlerischen Leistung an. Ästhetischen Genuß bietet diese gerade soweit, als sie mich das Ich und das Du vergessen läßt. Solange ich die Körperkunst genieße, muß ich mit meinem eigenen Selbst in den fremden Körper mich versetzt wähnen. Fange ich erst an, aus der reinbildlichen Sphäre herauszutreten und für die fremde Person zu bangen und zu sorgen, so ist die Freude des eigenen Spiels durchkreuzt, und es erwacht von neuem die Ueberlegung der Wirklichkeit mit ihrer Angst und Arbeit.

6

Der Zauber der Körperkünste ist auch nicht darin zu suchen, daß sie ‚die körperliche und seelische Natur offenbaren'. Der Sinn jeglicher Kunst ist Unnatur und Ueberwindung des Bloß-Natürlichen. Die Künste des Variétés, und insbesondere der Tanz schaffen eine zweite Natur in der Natur. Sie offenbaren erworbene Vollkommenheit, Arbeit und Uebung, die schließlich zu einem neuen Charakter, einem neuen Wesen, nämlich zum ‚Kunstwerk' geworden ist, das die gegebenen Möglichkeiten des Menschen nach irgend einer noch so einseitigen Richtung hin erweitert und bereichert. Darum ist sehr ungerecht, bei Vorführungen von ‚Spezialitäten', etwa von wunderbaren körperlichen Dressuren an Kindern, über ‚Mißbrauch und Vergewaltigung des Menschen' zu wimmern. Irgend eine Art von moralischer und physischer Not steht hinter jeder Kunst, und jede Kunst ist genialische Einseitigkeit. Man dressiert Hunde, Schweine, Katzen und Affen dadurch, daß man ihnen möglichst wenig Nahrung gibt und möglichst lange den Schlaf entzieht. Dies ist genau die gleiche Methode, durch deren Verwendung auch die großen Dramen und Epen entstehen, die großen philosophischen Systeme und Gedichte des Menschengeschlechts zustande kommen.

7

Man soll freilich nicht vergessen, daß in den Variétékünsten, wie auf jedem andern Kunstgebiet, ein nur verfeinerter Kultur zugängliches, subtiles Eros von den gröbern, aber durchaus berechtigten und gesunden Kunststätten des Volkes wohl abzuscheiden ist. In ‚Volkskünsten' ist im Unterschied zur ‚eigentlichen', ‚reinen' Kunst die ‚aktuelle Beziehung' unent-

behrlich. In diesem Sinne ist etwa Zeitung und Zeitungswesen absolute Unkunst, denn sie nähren sich von der realen Welt des Tages und des Zufalls. Dagegen ist etwa Mathematik oder Logik eine Sphäre rein ästhetischen, intuitiven Genies, ohne jede Beziehung zu sozielen, historischen, bloß-kulturellen Gelegenheiten. Das Volksvariété ist nun vor allem die Stätte der ‚aktuellen' Darbietung. Bei ihr spielt der Moment, die Gesinnung, die Zeitbegebenheit die wichtigste Rolle. Politische Anspielungen, Anrede, Sentenz, Allokution, Tendenz, Inkontakttreten mit dem zeitlich-bedingten Interesse des Publikums ist für Volkskünste unentbehrlich. Eben darum aber stehen die volkstümlichsten Nummern des Variétés, insbesondere das Kouplet und das Chanson, auf der schlechthin untersten Stufe des Künstlertums; ein gut Teil tiefer als etwa die Produktion eines Rad- oder Reifenkünstlers. Sie vermögen sich am wenigsten über das Zufällig-Momentane hinauszuheben, am wenigsten erlebte Wirklichkeiten zum ‚Symbol' zu läutern.

8

Gleichwohl können auch diese niedrigsten Gattungen der Volkskünste nach zwei Richtungen hin, an der ästhetischen Würde Anteil haben. Einmal gerade so weit, als sie ‚freies Spiel' werden, als sie sich etwa zu echtem Humor aufzuschwingen vermögen. In der ‚humoristischen' Darbietung entscheidet nicht mehr das aktuelle Erlebnis, sondern dieses wird lediglich zum Anlaß künstlerischer Formung gewonnen, und eben diese Formung ist ‚Erlösung' vom Erlebnis. Der Humor schickt lachend das schlimme Erlebnis heim; er spielt nur mit ihm. Entscheidend ist hierbei der Grad innerer Freiheit, oder, besser gesagt: die ‚Distanz', die Publikum und Künstler zur Tageswirklichkeit zu gewinnen vermögen. Nur daß diese ‚innere Distanz' beileibe nicht mit Stumpfheit und Interesselosigkeit gegenüber den Zeitereignissen verwechselt werden darf. Zuzweit hat das niedrigste Volksvariété oft noch Anteil an der unschätzbaren Würde des Virtuosentums. Virtuosentum ist freilich nicht an sich selbst Kunst, aber es ist das notwendige Attribut jeder Kunst. Nur dort, wo die Technik der Gattung (sei es graphischer Künste, sei es Flächenbildkunst oder Raumkunst, Musik, Philosophie, Mathematik, Turnkunst, Körperkunst) so weit gediehen ist, daß es den ‚Künstler' reizt, die Formelemente zum Selbstzweck zu machen und mit seinen Handwerksmitteln gelegentlich zu spielen: nur dort sind Bedingungen echter Künstlerschaft gegeben.

9

Sollen diese Bedingungen schöpferisch werden, so müssen sie auf den Reichtum neuer oder eigenartiger seelischer Inhalte bezogen sein. Sie müssen, indem wir uns in Formen einfühlen, starke Erlebnisse übermitteln. Der Prozeß der Formung aber muß uns verborgen und scheinbar ‚unbewußt' sein. An den Künsten des Variétés, oft den mühsamsten aller Künste, an den Darbietungen im Zirkus und auf der Rennbahn darf ‚kein Schweiß kleben'. Nur in diesem Falle sind sie Kunst. Alle Kunst macht uns zu

Kindern und fordert, daß wir wie Kindlein werden, um in ihr Himmelreich einzutreten. Diese Kindlichkeit der Kunst aber ist nicht etwa Sichgehenlassen und Primitivität, sondern erworbene Schlichtheit, Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit. Wo sie sich von der Variétébühne aus offenbart, da gelten die Verse Walt Whitmans:

Das Wiegen des Oberleibes auf den Hüften, Springen, Biegen, Umarmen, Armbeugen und Spannen,
Der beständige Wechsel in den Linien des Mundes und um die Augen,
Die Haut, Sonnengebräuntheit, Sommersprossen,
Die merkwürdige Hinneigung, die man spürt, wenn man mit der Hand das nackte Fleisch betastet,
Die Schönheit der Taille und weiter abwärts der Hüften und Kniee,
Die flüssigen roten Säfte in Dir oder mir, die Knochen und das Mark in den Knochen,
Das köstliche Gefühl der Gesundheit —
Oh, ich sage, dies sind nicht allein Teile und Gedichte des Leibes, sondern der Seele —
Oh, jetzt sage ich, diese sind die Seele!

Aus dem Tagebuch des Reformators Ganauser / von Roda Roda

8. Juli. Ich habe heute zufällig Uhde kennen gelernt. Er war hochbeseligt. — — — Selbstverständlich hochbeseligt. Selbstverständlich. Aber einen Augenblick empfand ich doch die wilde Genugtuung, dem Großen (wenn auch Kleineren) Erlebnis zu sein.

9. Juli. Uhde stellte mir Bode und Thode vor. Bode und Thode waren glücklich. Selbstverständlich. Dann geschah das Unglaubliche: es war, als müsse Bode sich besinnen, wo . . . ihm . . . mein Name . . . „Ach so, natürlich," sagte er gleich darauf, „der berühmte Reformator Ganauser!" Er wird recht alt, der gute Bode.

10. Juli. Eigentlich hätte Bode trotzdem nicht erst nachdenken sollen.

11. Juli. Meine Verdienste um die Kultur sind ein Bestandteil der Weltallsbiologie. Wenn es einen Europäer gibt, der mich nicht kennt — das kann kein Europäer sein.

12. Juli. Ich bin enorm.

13. Juli. Und doch — es hat mich eine schlaflose Nacht gekostet, daß Bode erst nachdachte . . . Du mußt mit dem Jahrmarktsgewühl rechnen, Enormer. Die Menschen im Tal gaffen nach der aufdringlichlauten Buntheit der Budenmenagerie. Und beachten kaum, vergessen den Bergriesen, der groß und ewig über ihnen steht.

14. Juli. So lang der Riese still bleibt, selbstsicher seiner Göttlichkeit.

15. Juli. Die Kommenden sind deine Gläubigen. Aber die Seienden?

16. Juli. Ich verlange nach den Seienden. — Ich sehe sie im Mikroskop, überschätze sie ins Tausendfache, ich weiß. Aber den Enormen dürstet nach dem Vorgeschmack kommender Opferdünste.

17. Juli. Seis drum, ich will die Banausen zittern machen. Sie sollen kommender Gewalten einen Hauch verspüren . . . O, ich Zwerg! Damit sie von mir reden?

18. Juli. Ja, sie sollen wieder einmal von Ganauser reden. Mein Name soll durch Volk und Presse gehen, daß im fernsten Dorf die Stammtische von meinen Taten dröhnen.

19. Juli. Ich will eine neue Form finden. Reform. — Wofür? Ich weiß noch nicht. Es muß irgend was geben, was einer Reform bedarf. Etwas grenzenlos Verrottetes, Altüberkommenes. Gedankenlos seit Jahrhunderten Nachgeahmtes, das so nicht bleiben darf. Eine Schande, eine Unkultur, die man austilgen muß. Natürlich — die Trägheit der Masse wird sich sträuben. Die Esel wiehern. Die Feuilletonisten üben ihren öden Witz. Aber schon sind die besten mein. Bald folgt der Snob.

20. Juli. Berlin erobert, Düsseldorf. Deutschland wird nicht lang wanken.

21. Juli. Ich werde nicht an die Gegenwart anknüpfen. Nein, das Gegenwärtige, Verrottete einfach über den Haufen werfen, total umkehren. Und dann auf die historische Wurzel weisen und ihnen sagen: „Seht, diese gesunden Urväterinstinkte! Was später kam, war Ueberwucherung der gesunden Naivität durch aufgepfropfte Stillosigkeit.“

22. Juli. Aber was reformieren?

23. Juli. Es muß etwas Selbstverständliches, Einfaches sein, etwas Tägliches — dessen Stillosigkeit noch niemand aufgefallen ist. Etwas der Reformierung kräftig Widerstrebendes.

24. Juli. Womöglich eine Lappalie. Die Kluft zwischen meiner Emphase und dem Objekt wird von meiner Größe ausgefüllt sein. — — — Eine Minute dachte ich an das Federmesser. In seiner hergebrachten Form liegen unarische Feigheiten. Aber: Federmesser ist zu belanglos. Ich suche einen Punkt, die Welt aus den Angeln zu heben.

25. Juli. Alle Erlauchten Deutschlands müssen den Milzbrand kriegen vor Neid: daß ich, wieder ich, solch eine abgründige Reformationsidee hingeschmissen habe. Es muß sich womöglich zeigen lassen, daß schon Goethe ähnliche Bestrebungen hatte, nur sind sie in Vergessenheit geraten. — Das wird nicht schwer sein. Der Mann nörgelte ja an allem herum, vom Nachttopf bis zum Weltall. — — — Wie wärs mit einer künstlerischen Säuberung des katholischen Gottesdienstes? Katholizismus ist ungemein esoterisch, Berlin W. würde rasend mittaumeln. Aber der Süden? Die Intellektuellen des Südens? Die wollen nicht katholisch sein.

26. Juli. Ueberhaupt: wo Mängel bemerkt wurden, haben schon andrer Reformatoren Aexte — wenigstens mit Vorschlägen — gearbeitet. Ich muß etwas finden, was absolut keiner Verbesserung bedarf, etwas direkt

Gutes, das in lebhafter Entwicklung ist — und meine Reform muß wie ein Elementarereignis diese Entwicklung im Nu stillstehen machen, das ganze Ding umstürzen und nach der entgegengesetzten Richtung zerren. Nicht über eine — nein, über zwei oder drei Künste muß Bestürzung kommen.

27. Juli. Halleluja, ich habs! Ich reformiere die deutsche Bühne.

Abendstunden / von Herbert A. Hahn

Die Scholle dampft. Ein zitterndes Verglühen
Der müden Sonne. Matt und schleppend ziehen
Die Gäule ihren Pflug zum Bauernhaus.

Der fahle Lichtstreif überm Wald vergeht,
Ein Kirchlein bimmelt noch zum Nachtgebet,
Dann lischt des Tages letztes Leben aus.

Die Müdigkeiten später Abendstunden,
In denen unsre Träume sich vertiefen,
Wenn unsre arbeitsfrohen Hände ruhen,

Sind wie Erinnerung in alten Briefen,
Die selten sich aus dunklen Eichentruhen
Und gilbend schon ins helle Licht gefunden.

Wir wandeln auf den weichen Gartenwegen
Und durch den Laubgang, ohne Ziel und Wahl,
Bis zu dem Hügel, wo der Blick sich weitet.

Schon weht uns kühl die Abendluft entgegen,
Der Tag verlischt. Ein glühendes Fanal
Hat seines Todes Schönheit vorbereitet.

Und oben stehen wir und schaun zu Tal,
Wo sich die Dämmerung gelassen breitet
Und schon die ersten Abendlichter flammen.

Um unsre Stirne zuckt ein letzter Strahl
Und über uns schlägt, als er sanft entgleitet,
Wie Meereswellen kühl die Nacht zusammen.

Rundschau

Die tschechische Bühne

Die tschechische Emanzipation ist im tollen Jahr 1848 ins Leben getreten und seither ein Faktor geworden, mit welchem die österreichische Öffentlichkeit rechnen muß. Wenn auch nicht durchführbar bis zur Grenze letzter idealer Möglichkeit, hat sie doch eine achtbare, überaus bemerkenswerte Stufe erreicht. Wirtschaftlich soweit, daß das Volk selber zur Industrie übergegangen ist und seine Erzeugnisse als rein tschechische Marken ausgibt, ohne natürlich des weitüberlegenen, kapitalstarken, durch Traditionen gefesteten ‚Gegners' entraten zu können. Der wirtschaftliche Verkehr ist nun einmal nicht zu beschränken, denn das würde Unfähigkeit zur Konkurrenz, Verzicht auf gleichmäßigen und gleichartigen Fortschritt bedeuten.

Anders die Kunst. Sie darf gerade jene Ideale zur Religion erheben, die im wirtschaftlichen Leben wirkungslos sind. Sie ist sogar verpflichtet, den rein nationalen Geist zu pflegen, weil dieser ihr Lebensbedingung ist. Das gilt auch vom Theater, da dieses ohnehin Sprachrohr für des Volkes Geist ist und sein muß. Nur fehlt hier dem Theater in erster Linie die Tradition und die reale Möglichkeit zu ausgedehnter Arbeit; es fehlen die Massen der Hörer und die Massen der Zahler. Ein Volk, das sich auf drei Kronländer der österreichischen Monarchie beschränkt — abgesehen von vielen in aller Welt versprengten Teilen —, vermag nicht viele Bühnen aufzustellen und mit diesen Kräfte zu entfalten und Taten zu zeitigen, um im übertragenen Wirkungskreise auch außerhalb seiner heimatlichen Grenzpfähle zu Einfluß zu gelangen. Trotz der ausgesprochen hohen Agilität, dem starken Erwerbssinn, den bedeutenden Talenten und der eminenten Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit, trotz der hieraus resultierenden Kapitalskraft, die allein Theater bauen und erhalten kann, vermag diese Nation nicht weit aus theatralischem Gebiet hervorzutreten. Dies liegt hauptsächlich an dem Mangel großer Städte, bedeutender Handels- und Industriezentren. Prag — das tschechische Prag — in erster Linie, Brünn, außerdem einige Provinzstädte. Brünn — mit einem bedeutendern deutschen — ohne ein selbständiges tschechisches Theater in eigenem Hause, aber mit der sichern Aussicht, bald eins zu bekommen. Führend also das ‚narodní divadlo' in Prag; die andern Bühnen mehr oder weniger mit dem Stigma der Provinzbühne behaftet. Daneben einige wandernde Schauspielertruppen, die die kleinern Städte mit ihrer Kunst erfreuen. Gesellschaften, ohne größeres Kapital, natürlich auch ohne reichliche Requisiten, mit billigen, zusammengenähten Kostümen. Aber immerhin manch ein bedeutenderes Talent mit sich führend, besonders häufig gute Komiker und Charakterdarsteller. Einige Male bin ich von solch einer Truppe überrascht worden. Habe da unter höchst mittelmäßigen Mimen und Schmierenkomödianten einen ernsthaften Darsteller und Künstler gefunden, dem nur Schulung, Zucht und Beispiel zur Vollendung fehlten. Habe Leute getroffen, denen die Erweckung des Dichters und die Gestaltung des dichterischen Gedankens, die Umformung zur schauspielerischen Tat, zur Lebensaufgabe geworden, zur

vermutlich fruchtlosen Selbstaufopferung.

Dem tschechischen Volk ist eine starke Spielfreudigkeit eigen. Abgesehen von den üblichen unausweichlichen dilettantischen Untaten, die in jeder Stadt und jedem Dorf verbrochen werden. Diese Freudigkeit kann man gerade an den weniger gebildeten Kreisen bemerken. Eine helle, reine Begeisterung für Spiel und Spieler, fast unangekränkelte, äußerst empfängliche Naivität der Empfindung, vollste Hingabe an die Wunder des Worts, der Dichtung. Empfänglicher ist man wohl für Musik. Aber man ist auch bereit, die Herrlichkeiten der Phantasie, des Märchens und Traums aufzunehmen, schwermütige Klage zu beweinen und sich für begeisterte Worte zu erwärmen. In dieser Hinsicht ist das tschechische dem russischen Volk sehr verwandt. Die Schwermut des tschechischen Volksliedes, das Düster des tschechischen Märchens weisen auf die melancholische Grundstimmung dieses Volkscharakters, die sich übrigens in den Dichtungen seiner bedeutendsten Repräsentanten deutlich widerspiegelt.

Infolgedessen vermag die tschechische Literatur nicht genügend lebensfähige und wirkungsvolle Dramen auf die Bühne zu stellen. Deshalb sind ihre größten Dichter nicht Dramatiker, sondern Lyriker und Epiker. Ein Drama im Sinne Shakespeares, Goethes oder Hebbels ist ihr fremd. Als Beispiel mag das von Robert Saudek in die deutsche Sprache übersetzte Stück ‚Wolken' von Kvapil gelten, das auf keiner deutschen Bühne zu Erfolg gelangen konnte. Weil es kein wirkliches Drama ist, sondern eine Reihenfolge ineinander verschwimmender Stimmungen, denen ein tieftrauriges Motiv zu Grunde liegt. Das gleiche gilt von den meisten mir bekannten Theaterstücken. Und ist die Stimmung nicht traurig, so wird das Stück zu einer Aufeinanderfolge von Bildern, die von der Sprache wohl schwunghaft erläutert, keineswegs aber zu wirklichem dramatischen Leben gesteigert werden. Dies mag seinen Grund eben in der andern, ganz eminenten Veranlagung und Vorliebe dieses Volks haben: der Musik. Die Traurigkeit und Stimmung des im Schauspiel zu konkreten Bildern sich verdichtenden Liedes, das allein wirksame rein Melodiöse und Rhythmische, die sanfte Hingabe an ein einzelnes, mehr passives Gefühl mag schuld sein an dem Mangel an Dramen. Deshalb allein vermochte die tschechische dramatische Literatur fremde Bühnen nicht zu erobern. Mit Ausnahme von zwei bis drei einaktigen Stücken ist überhaupt noch kein tschechisches Theaterstück an deutschen Bühnen aufgeführt worden.

Die tschechischen Theater greifen daher nach fremden Literaturen. Vor allem nach Übersetzungen aus dem Deutschen. Aber auch nach englischen, französischen, skandinavischen und russischen Stücken. Hat doch ohnehin die tschechische Literatur seit längster Zeit die Bewegungen und Richtungen der deutschen Literatur mitgemacht, hat am Naturalismus gekränkelt, am Symbolismus und Mystizismus gelitten. Deshalb spielen die tschechischen Bühnen Ibsen, Hauptmann, Wilde und Rostand, nehmen vorlieb mit den faden Süßigkeiten der Lindau, Blumenthal, Kadelburg, Schönthan und mit französischen Schwänken; bringen aber auch sehr gute Aufführungen, fast des ganzen Shakespeare, von Goethes ‚Faust', von Schillers ‚Räubern' und ‚Maria Stuart', von Molière, Racine und Calderon. Was die eigene dramatische Literatur nicht bieten kann, geben die fremden her, und mit diesen wird der ohnehin nicht sehr aufnahmefähige Markt überschwemmt. Kaum hat ein Stück, ein Buch Erfolg gehabt, so wird es übersetzt. An der Spitze steht

der überaus verdienstvolle Jaroslav Vrchlický, der, selber ein bedeutender Dichter, ein wirklich idealer Übersetzer genannt werden kann. Ihm verdankt die tschechische Bühne das gesamte klassische Theater; so kenne ich eine Faust-Übersetzung von Vrchlický, die in jeder Hinsicht mustergiltig ist. Trotzdem ist selbst die beste Bühne, das prager 'narodní divadlo', nicht in der Lage, mustergültige Aufführungen zu bieten. Es erhält sich auf achtbarer Höhe — im Range einer Provinzbühne. Nur für Oper und Operette hat sie ein ausreichend geschultes und durchgebildetes Ensemble. Sämtliche Bühnen sind genötigt, sich dem Drama, dem Lustspiel, der Oper und der Operette zu widmen, den verschiedenartigsten Ansprüchen gerecht zu werden und immer Abwechslung zu bieten. Verfügen nicht über die Mittel, die entsprechenden Kräfte zu erhalten, und nicht über die Zeit, ihre Aufgabe in wahrer Hingabe und Begeisterung zu verarbeiten. Weiter fehlen Traditionen und Vorbilder, an welchen eine junge Generation sich schulen und erziehen könnte. Fehlen die Lehrer, mit Ausnahme weniger Privatlehrer. Einige sehr bedeutende Schauspieler hat blos die prager Bühne aufzuweisen. Trotzdem, oder gerade deshalb gibt es hier ein wirkliches Schauspielerelend im geistigen und materiellen Sinne des Worts. Mit Ausnahme einzelner Schauspieler an der ersten Bühne oder den wenigen Bühnen mittlerer Städte lauter Dilettanten, die ihr bischen Talent zum Lebensberuf gemacht haben, in dessen Sielen sie kümmerlich leben und schließlich ungenannt zu Grunde gehen. Der tschechische Sänger, der Musiker, die Sängerin und die Soubrette, sie vermögen sich am prager tschechischen Konservatorium auszubilden. Sie haben, bei entsprechend genügender Kenntnis der deutschen oder einer andern Sprache, die Möglichkeit, an einer deutschen oder andern Oper Platz zu finden. Sind oder waren doch tatsächlich eine beträchtliche Anzahl von tschechischen Künstlern in Deutschland im Engagement, wie die Destinn in Berlin oder Hesch in Wien. Dem Schauspieler bleibt als höchst erreichbares Ziel das 'narodní divadlo' in Prag und etwa noch das Stadttheater in Agram, wo er kroatisch sprechen muß. Die wenigen ersten Schauspieler des prager Nationaltheaters dürften kaum mehr als jeder bessere Schauspieler einer deutschen Provinzbühne beziehen. Die geringern haben lächerliche Gagen, die sich zwischen achtzig und hundertfünfzig Kronen monatlich bewegen. Wie erst an den wenigen andern Bühnen! Und wie schrecklich erst bei den reisenden Truppen, die als höchste Monatsgage hundert Kronen bezahlen. Daraus läßt sich erklären, aus welchen Elementen sich diese Truppen im allgemeinen rekrutieren.

Diese Verhältnisse ändern nichts an der Tatsache, daß für das tschechische Volk, das seine Kulturkräfte zu pflegen und stärken strebt, das Theater ein wichtiger Kulturfaktor ist. Bei dieser Beschaffenheit des Volks steht zu erwarten, daß es noch viele Theater bauen und so das Elend seiner Künstler mildern wird. Ganz freimachen wird es sich nie können vom Einfluß des deutschen Theaters. Und dies gerade läßt hoffen, daß auch auf diesem Wege ein gut Stück nationaler Verständigung vollbracht werden wird. Hugo Alt

Theaterleben in Hannover

Wenn ich erst heute einen Ueberblick über die Theatersaison 1907/08 gebe, so habe ich insofern eine Entschuldigung dafür, als die Saison eigentlich erst in diesen Tagen ihren Abschluß fand. Während man sonst in Hannover in den Sommermonaten höchstens eine Operette hören kann, gab es in diesem Jahr den ganzen

heißen Juni, bis in die Julitage hinein, ernsthaftes Theater — oder wenigstens Theater, das ernst genommen werden wollte. Gastspiele über Gastspiele! Reinhardts Ensemble lud sich zuerst im Residenz-, dann im Deutschen Theater zu Gast. Darauf entsandte uns Brahm seine besten Truppen — und endlich kam das Ensemble des nürnberger Intimen Theaters, das freilich in seinem Repertoire und seinen schauspielerischen Leistungen lebhaft enttäuschte.

Hannovers Theaterleben steht am Schluß dieser Saison an einem entscheidenden Wendepunkt. Das Deutsche Theater, das sich im Lauf der letzten Jahre mehr und mehr an die Spitze unsers Theaterlebens zu stellen wußte, wechselt seinen Direktor. Herrn Hubert Reusch, der von hier nach Bremen übersiedelt, ist dieser Wechsel entschieden zu gönnen. Er kann seine Kraft nun an weit größern Aufgaben als bisher versuchen; er findet in Bremen ein freies Feld und ein sehr aufnahmefreudiges und hilfsbereites Publikum. Er hat hier viel geleistet und viel leisten können, aber er wird doch oft genug die Schranken bitter empfunden haben, die ihm in seiner hiesigen Tätigkeit gesetzt waren. Der Wechsel ist ihm zu gönnen. Aber wir verlieren viel in ihm. Er ist eigentlich der erste und einzige gewesen, der es vermocht hat, den Hannoveranern, deren Schwerfälligkeit bekannt ist, modern zu kommen. Auch das Residenztheater machte ja hier einzelne Vorstöße, aber doch weniger zielbewußt und auch nicht so erfolgreich wie Reusch. Er hat den Hannoveranern die Bekanntschaft mit Hauptmann und Ibsen vermittelt, und ihm allein ist es zu verdanken, wenn diese Bekanntschaft heute schon einen gewissen Grad von Herzlichkeit und Vertrautheit zeigt. Auch als Schauspieler war Reusch eine schätzenswerte Individualität. Er war ein Ibsenspieler von Bedeutung, vornehmlich, weil er, wie kein andrer hier in Hannover, das Register der intimen Töne beherrschte. (Ich muß im Imperfektum reden, weil Reusch in Bremen nicht mehr als Schauspieler auftreten wird.) Er verzichtete auf allen Aufwand an schauspielerischen Mitteln und Kniffen, gab eigentlich immer sich selbst und genügte dennoch großen Anforderungen des Dichters, gab sich selbst und war dabei stets wieder ein ganz Anderer, ein ganz Neuer. In einer seiner Abschiedsvorstellungen spielte er uns nochmals seinen Gerichtsrat Brack, eine Leistung, in der er vielleicht das Beste gegeben hat, was er geben kann.

Mit Reusch ist eine größere Reihe andrer guter Talente geschieden, deren Entwicklung wir in den letzten Jahren verfolgen konnten. Marie Sera, die von nächster Saison an in Berlin tätig sein wird, eine erdkräftige Individualität, prädestiniert zu derben, festen Rollen, wie die Hanne im ‚Fuhrmann Henschel' oder die Rose Berndt; Johanna Platt, die mit gleicher Virtuosität die robuste, biedere Gutmütigkeit und die liebenswürdig übertünchte, gemeine Klatsch- und Schmähsucht darstellen kann; Max Walden, der mit seiner saftigen, dabei aber behaglichen Komik so oft erheiternd wirkte, und neben ihnen viele kleinere Götter. Warten wir ab, womit uns Reuschs Nachfolger, Leo Walther Stein, für diesen Verlust entschädigen wird.

An Uraufführungen war die Saison arm. Ueber Schönthans und Zobeltitzens Schwank: ‚Die brennende Frage' wurde hier schon kurz berichtet. Auch über ein Stück des in England viel gespielten Dramatikers James Matthew Barrie: ‚Der kleine Landprediger'. Die Aufführung dieses

Werkes war recht gut; wohl die beste und ausgeglichenste Leistung, die das Schauspielhaus in dieser Saison geboten hat. Es war sogar etwas wie ein englischer Stil darin, und von dem schlimmen, auf Stelzen trabenden Pathos, das sonst an dieser Stätte leider noch immer zu Hause ist und in dem jugendlichen Liebhaber des Hoftheaters, Herrn Feistel, sogar einen geradezu fanatischen Vertreter hat, war nichts zu spüren. Einige Titel reihe ich hier noch an, um das Novitätenrepertoire des Schauspielhauses kurz zu bezeichnen. Ganz im Anfang der Saison sahen wir ein paar Einakter eines neuen Mannes: Otto Manz. Ich habe hier bereits über sie geschrieben. Dann gab es ‚Die Rabensteinerin'. Ferner ein Lustspiel von Gustav Esmann: ‚Das alte Heim', das sehr unbedeutend ist, aber doch so etwas wie den intimen Duft nordischer Interieurstücke (man denkt etwa an den Maler Hammershoi) an sich trägt. Weiter frischte man Goldonis ‚Mirandolina' auf und gab Rudolf Herzogs farbloses Drama: ‚Auf Nissenskoog'. Auch Goethes ‚Clavigo' holte man wieder — freilich wohl wieder nur zu kurzem Leben — aus der Versenkung heraus.

Ein großes Theaterereignis für Hannover bildete die Erstaufführung der Kindertragödie ‚Frühlings Erwachen' von Frank Wedekind durch das Berliner Kammerspiel-Ensemble. Es war immerhin erstaunlich, wie stark das Werk hier wirkte, und wieviel ehrlichen Enthusiasmus es erweckte. Es fehlte ja freilich nicht an törichten Urteilen — auch nicht an törichten Preßurteilen — aber auch hier in Hannover hat Wedekind doch im großen und ganzen die Schlacht gewonnen. Das war im Residenztheater. Dort sahen wir auch Sudermanns ‚Rosen'; ärgerten uns an der verlogenen Sentimentalität der ‚Margot' und freuten uns an den starken Ansätzen des ersten der vier Einakter: ‚Lichtbänder'. Freilich: Dichter und Macher kämpfen ja stets bei Sudermann um den Vorrang, aber es scheint, als hätte bei der Konzeption der ‚Lichtbänder' der Dichter seinen guten, starken Tag gehabt. In dieser Aufführung trat eine hervorragend talentierte Darstellerin im Residenztheater zum ersten Mal bedeutungsvoll hervor: Elsa Wagner, die uns dann oft wieder begegnete. Ihre Kunst ist recht vielseitig. Sehr klug und überlegt, hin und wieder mit zu starken theatralischen Untertönen, aber doch eigenartig und fesselnd. Wenn sie auch gerade eine brausende Leidenschaft stark zu erfassen vermag, so ist sie mir doch am liebsten da, wo sie zurückhält, wo sie sich nicht ausgibt, wo sie etwas verschweigt, etwas in der Reserve hat. Sie gibt dann Perspektiven, die oft den Eindruck der Dichtung seltsam vertiefen können, ganz ungewöhnliche psychologische Nuancen. Leider bot ihr das Repertoire des Residenztheaters in dieser Saison nicht allzu viel Gelegenheit, sich wirklich auszuleben — wenigstens nicht das Novitätenrepertoire! Denn die ‚Rosen' blieben die interessanteste Nummer auf dem Spielplan. Außerdem gab es Schwänke und eine große Reihe von Detektiv- und Verbrecherstücken. Gott sei Dank, daß diese Kategorie allmählich abgewirtschaftet zu haben scheint.

Vom Deutschen Theater wurde schon kurz gesprochen. Gute Ibsen- und Hauptmann-Aufführungen wechselten mit mehr oder weniger wertlosen Schwänken. Dann gab es einmal Mongrés feine, geistreiche Satire: ‚Der Arzt seiner Ehre', Saltens Einakterzyklus: ‚Vom andern Ufer', der in seiner scharfen Pointierung

ebenso seine eminenten Vorzüge wie seine charakteristischen Schwächen hat. Es ist merkwürdig, daß ein Schriftsteller, der in der Novelle so sehr Künstler ist wie Salten, im Drama so sehr Rechenmeister sein kann. Wildes ‚Idealer Gatte‘ interessierte das Publikum weit mehr, als nötig war, und Gustav Wied, die jüngste Modegröße, erzielte mit der Komödie: ‚2 × 2 = 5‘ gleichfalls einen großen Erfolg. Es lebe das Paradox! Das scheint heute bei all denen, die ein feines Ohr für Zeitströmungen und Zeitstimmungen haben, die Parole zu sein. Auch Schnitzlers ‚Einsamer Weg‘ erschien im Repertoire, freilich in einer Aufführung, die den Absichten des Dichters nicht immer nahezukommen wußte. In einer Aufführung, die vor allem die monotone, trostlose Melodie dieses Werkes nicht überzeugend zu Gehör brachte. Wie hinter Schleiern möchte ich Schnitzlers Drama gespielt sehen. Immer unter dem Druck der Hoffnungslosigkeit, daß wir Menschen einander nicht nahe kommen können. Wir reden ins Leere, und ein hohles Echo gibt uns zurück, was wir Antwort heischend in die Welt hinaussandten. Wir kennen einander nicht; du nicht mich, ich nicht dich. Und kommt die Stunde, da die Leidenschaft an deine Türe klopft, glaube ihr nicht! Sie ist eine Betrügerin, eine schlimme Zauberin; sie kennt alle Künste und Kniffe der Lüge, sie jagt dich in einen wilden Rausch der Seligkeit, aus dem du dann zu um so schmerzvollerer Wahrheit erwachen mußt. Glaube ihr nicht! Vertreibe sie von deiner Pforte! Lächelnd vertreibe sie, lächelnd im bittern, herzbrechenden Glück deiner Einsamkeit! Das ist Schnitzlers Klagelied, und hinter diesem Klagelied verschwinden die festen Konturen der Dinge. Schleier über alles! Man kann dieses Werk lieben, ohne sich mit seiner Temperamentlosigkeit auszusöhnen. Man wünscht Wutschreie darin, Verzweiflungsrufe! Und statt dessen hört man nur eine ganz milde, ganz weiche, fast blasierte Resignation. Doch sie hat Stil, und sie hat Schönheit. Und in der Herausarbeitung dieses Stiles könnte die Kunst eines modernen Regisseurs eine bedeutende und sehr lockende Aufgabe finden.

Große Anstrengungen machte die Oper in dieser Saison. Man ist so etwas hier gar nicht mehr gewöhnt. Mit der Berufung des Kapellmeisters Bruck setzte eine völlig neue Aera ein. Es geschah sogar das Unerhörte, daß den Hannoveranern die ‚Salome‘ nicht länger vorenthalten wurde. Wer hätte das für möglich gehalten? Fräulein Kappel, die Vertreterin der Salome-Partie, ist vor etwa Jahresfrist zum ersten Mal auf den Brettern erschienen. Schon damals, bei ihrem Debut als ‚Fidelio‘, zeigte sie, daß sie einmal etwas bedeuten wird. Ihre Salome war eine ganz hervorragende Leistung — vornehmlich stimmlich! Solch eine junge, klangschöne, ganz blühende Stimme haben wir hier in Hannover seit langem nicht gehört. Ueber die Auffassung im einzelnen läßt sich streiten. Die Wildheit und üppige Leidenschaftlichkeit der Partie wird von andern Künstlerinnen gewiß überzeugender getroffen. Fräulein Kappel spielt die Salome — wenn ich so sagen darf — als ein psychologisches Rätsel. Auch in der Leidenschaft bleibt sie kalt und starr. Der Reiz des Unheimlichen liegt über ihrer stolzen Zurückhaltung. Herrn Bischoffs Jochanaan war mir viel zu licht und hell im Ton. Hier ist ein Bassist oder doch ein ausgesprochener Baßbariton vonnöten. (Auch Bischoff zieht jetzt von uns, nach Berlin.) Stärker noch als der äußere Erfolg

von ‚Salome' war der von Eugen d'Alberts ‚Tiefland'. Nach der Premiere herrschte ein Enthusiasmus, wie ihn Hannover wohl lange nicht erlebt hat. Wenige Wochen darauf hörte ich dann in Hamburg die jüngste — Entgleisung d'Alberts ‚Tragaldabas'. Trotzdem kann man kaum daran zweifeln, daß d'Albert: im ‚Tragaldabas', im humoristischen Lustspiel, eher an seinem Platze ist, als in der ernsten Oper. Und hat er sich in seinem Stammlande auch einmal verlaufen: er wird sich schon wieder auf den Weg, der ihn einst zur ‚Abreise' geführt hat, zurückfinden. Allerlei Neueinstudierungen reihten sich an. So ‚Der Barbier von Bagdad', der offenbar in dem modernen Opernrepertoire zu einem Kometenschicksal prädestiniert zu sein scheint. Bizets ‚Djamileh'; Mozarts ‚Bastien und Bastienne'; auch Mozarts ‚Gärtnerin', die man bisher hier noch gar nicht kannte, kam zur Aufführung. Kurz: es gab frische, fröhliche Arbeit, und man darf auf die Fortsetzung in der nächsten Saison gespannt sein. Freilich — wie wird sich das Schicksal des Hoftheaters gestalten? Man erinnert sich, daß vor einigen Wochen der Intendant Herr von Lepel-Gnitz gestorben ist. Und es ist heute noch völlig ungewiß, wer sein Nachfolger wird. Bei aller Hochachtung vor Lepel-Gnitz kann man wohl ruhig sagen, daß er die Entwicklung des Hoftheaters nicht gefördert hat. Wenn es in der letzten Zeit wenigstens in der Oper ein wenig vorwärts ging, so geschah es wohl eher trotz dem Intendanten, als durch den Intendanten. Es wäre schön, wenn das nun anders werden könnte!

Darf ich zum Schluß noch einen kleinen Abstecher machen? Ein Wort von Braunschweig sagen? Im braunschweiger Hoftheater wurde vor einigen Monaten ein recht interessantes Drama aus der Taufe gehoben. Das Werk eines Oberlehrers mit Namen Ludwig Löser: ‚Herostrat von Ephesus'. Es ist durchaus kein Meisterwerk. Aber doch interessant wegen der Gedankenarbeit, die in ihm steckt, und wegen mancher starker, vielleicht freilich mehr lyrischer als dramatischer Szenen. Bekanntlich hat auch Fulda ein Herostrat-Drama geschrieben, und Löser gibt offen zu, daß er die Grundlage für die Handlung und manche Einzelheit der Tragödie Fuldas verdankt. Trotzdem ist sein Werk als innerlich selbständig anzusprechen, und das will unter solchen Umständen viel sagen. Für Löser war offenbar das Problem ‚Herostrat' durch Fulda keineswegs gelöst worden, und man kann ihm in diesem Empfinden nur recht geben. Er wollte tiefer bohren und kam bei seinem Beginnen dazu, die psychologischen Grundlagen Fulda gegenüber weitgehend zu vereinfachen. Fulda mußte, um die Tat zu erklären, die Herostrats Namen die Ewigkeit erobert hat, das Motiv verschmähter Liebe zu Hilfe rufen, ein Motiv, das überall, wo Ungeheuerliches gerechtfertigt werden soll, bei unsern Dramatikern als Requisit beliebt und geschätzt ist, das aber oft gerade die herben, harten Linien solcher Entwicklungen verwischt und zerstört. Löser verzichtet auf dieses Requisit, und in diesem Verzicht sehe ich einen der Hauptvorzüge seines Werkes. Sein Herostrat wird zum großen Zerstörer nur, weil er nicht zum großen Schöpfer werden kann, oder, noch klarer gesagt, weil er ein großer Schöpfer ist, dem es nur an der Möglichkeit fehlt, das innerlich Geschaute und Erlebte zur äußern Gestaltung zu bringen. Sein Hirn schafft, was seine Hand niemals schaffen kann, und doch fiebert diese Hand nach der großen, die furcht-

baren, seligen Schaffensqualen auslösenden Tat. Und es gelingt Löser, die Darstellung dieser unfruchtbaren Qualen so zu steigern, daß wir wissen: kommen muß die Tat, und ist es nicht eine verklärende Tat, so ist es ein Akt wild zerstörender Verzweiflung. So ist es im wesentlichen das Gebiet künstlerischen Schaffens schlechthin, das Löser beschäftigt, ein so dunkles, unbegreifbares Gebiet, ein noch fast unbetretenes Gebiet. Es gehört Mut dazu, sich hineinzuwagen, und weil Löser diesen Mut aufbringt und so kühn und frisch dem Problem ins Auge schaut, darum scheint mir sein Werk einen wirklichen Wert zu bergen. Manche Naivitäten, technische Unfertigkeiten, psychologische Unmöglichkeiten wollen diesen Wert schmälern; ganz verdunkeln können sie ihn nicht.

Eberhard Buchner

Hauptstädtisches Intermezzo in München

Ich liebe Berlin und ich liebe die Berliner, diese selten einmal großen, aber fast immer schlanken, diese auffallend schmallippigen, schnell sprechenden und noch schneller assoziierenden Menschen. Ich liebe sie — in Berlin. Aber, ich kann nicht anders, es ist eines der Lachfeste des Lebens, eine überwältigende Narretei, ein Fasching der Hundstage, wenn die Ferienzüge aus der Hauptstadt des Reiches in München ankommen und ihre Fracht ausspeien. Ich brauche sie nicht lange zu beschreiben, diese alpinistisch tuenden Telefondamen, diese Bankdirektoren, denen der Gamsstutz oder die Adlerfeder über den Zwicker nickt, diese bei Tietz zillertalerisch maskierten Kinder — sie sind oft geschildert worden. Die Mummerei läßt ja auch schon etwas nach und die bayrischen Herren Packträger bequemen sich wirklich schon zu ein paar nördlichen Endsilben.

Mitten in dieser grotesken Völkerwanderung aber sind diesmal, ganz unauffällig, ein paar Leute gekommen, die das breiteste Lachen auf lokalpatriotischsten Lippen verstummen machen und in ernst staunende Bewunderung von dem, was in Berlin geleistet wird, verwandeln mußten. Zuerst schob sich Albert Bassermanns hochragende, ein wenig in den Knieen wippende Gestalt durch das Gewühl. Und am nächsten Abend gab er im Volkstheater Hauptmanns Crampton. Blieb dann noch zwei Wochen hindurch da und machte den trotz oder gerade wegen des Künstlertheaters armseligen münchner Theatersommer reich durch zwei weitere Rollen: Stockmann und Biegler. Ich habe nur seinen Crampton genießen können, diese unerhört ergreifende Leistung, mit der ein Künstler die Größe und die Blöße aller Künstlernatur in eine Seele fängt und hinbreitet, aus weiblicher Hemmungslosigkeit und kindlicher Güte das Wunder eines zutiefst männlichen Menschen baut, von dem man, ohne einen Kohlestrich gesehen zu haben, glaubt, daß eine große schöpferische Kraft in ihm lebte, die nur die größere Gewalt des gewöhnlichen Lebens zerrieben hat.

Darauf aber folgte gleich ein ‚Gastspiel von Mitgliedern des Deutschen Theaters und der Kammerspiele zu Berlin' unter Leitung von Maximilian Burg und Regie von Albert Steinrück. Es war weniger erfreulich als jenes erste. Dort war man ja von vornherein nur auf Bassermann eingestellt und darauf gefaßt, daß die um ihn nur Stichwortträger sein würden; wegen eines einzigen Künstlers und einer einzigen Rolle ging man ins Volkstheater. Im Schauspielhaus dachte man Ensemblespiele zu sehen und Stücke vorgesetzt zu bekommen. Dem wurde aber nicht so: Herr Burg war wohl bloß zur Abrechnung

da und Herr Steinrück als eine Art Sitzregisseur. ‚Erdgeist‘ mit der Eysoldt und um sie her Steinrück, Biensfeldt, Ekert, Schildkraut ging als Vorstellung noch an. Dann aber tobten sich abwechselnd Schildkraut und die Wangel in Bombenrollen aus. Zu diesem Ende hatten sie aus der Repertoirerumpelkammer Reinhardts hervorgesucht, was ihnen passend erschien: Der ‚Kaufmann von Venedig‘ kam, rissig, verstaubt, ohne Kulissen, ohne Musik, ohne Porzia, ‚Der heilige Brunnen‘ zu einem Akt zusammengeknüllt zum Vorschein; dazu wurde ‚Angele‘ ohne Witz und Verve hingeschleppt, dazu Hals über Kopf ein so schwieriges Stück wie ‚Frau Warrens Gewerbe‘, ein solcher Schmarren wie ‚Simson‘ einstudiert; darauf bügelte Schildkraut seinen ‚Kettenglieder‘-Lear auf neu, den er noch von Hamburg her auf Lager hatte — kurz es wurde ein Zustand, den durch Schauspielkunst Verwöhntere sich bald verbeten hätten, und den ein Wort von Wilhelm Michel sehr richtig als ‚Mimokratie‘ ansprach.

Das ist ein Wort, das gut bezeichnet, wie wenig das ganze Gastspiel noch mit Reinhardt zu tun hatte: sein Verdienst und die Stärke seiner Regie liegt ja gerade in der Unterwerfung des Einzelspielers unter die Totalität des dramatischen Kunstwerks; seine großen Erfolge errang er gegen die eigentliche, die echte Schauspielkunst; große, vollendete Einzelspieler hatte er nicht und brauchte er nicht. Jetzt hat er sie; teils sind sie — nicht rechtzeitig gestutzt — unter seiner Hand allzustark ins Kraut geschossen, teils sind sie fertig zu ihm gekommen. Für die erste Kategorie bietet die Wangel, für die zweite Schildkraut das beste Beispiel. Schon unter ihm blieben sie nicht mehr ganz hasenrein, schon in Berlin jagten diese beiden im ‚Kaufmann‘ nach Sonderapplaus: die eine durch ihre forzierte Heiterkeit in der Kemenate und ihre forzierte Hanswurstigkeit beim Kammergericht; der andre durch Einlage von allerhand mimischen Arien. Aber der von einer überlegenen Regie gerade noch unterdrückte Histrionentrieb, der in allen Mimennaturen gärende Machtwille drängte zu einer stärkern, einer explosiven Entladung. Hinc illae lacrimae: daher diese sommerliche Erholung in Bombenrollen, die andere schon längst abgespielt hatten.

Neu und interessant war vor den übrigen der Brachard Schildkrauts und die Warren der Wangel. Natürlich wurden es Leistungen sehr großen Stils, natürlich hatten diese Figuren Blut in allen Adern, Bewegung in allen Gelenken, Elektrizität in allen Nerven; die Rollen waren bis in die Epidermis ausgefüllt. Was fehlte, das war: ein letzter Hauch, das Pneuma, die Seele; und damit die Höhe des Menschlichen. Aber weil das nicht aus diesen Rollen selbst kommt, so ist Weniger hier geradezu Mehr gewesen. Weil Schildkraut aller Adel abgeht, deshalb war er ein besserer Jacques Brarchard, als Bassermann je sein könnte; und aus demselben Grunde war die Wangel besser als die Bertens, die die schöne Frau Kitty mit dem unschönen Gewerbe aus dem Parvenüproletischen ins heruntergekommen Aristokratische verschiebt; die Berteus hat den Hauch und hat Haltung, die Wangel aber die rauhe Hand und einen gemeinen Zug um den Mund. Lucie Höflich als Vivie, Steinrück, Ekert, Biensfeldt in verschiedenen Chargen gaben keinen Grund zu Revision oder Ergänzung der Beurteilungen, die oft und scharf hier gegeben wurden.

Als Gewinn dieses Gastspieles bleibt demnach: für München eine nahezu vollendete ‚Erdgeist‘-Vor-

stellung und einige Einzelverkörperungen in einem Stil, der hier zu selten geworden ist, um nicht trotz allen Einwendungen hohe Bewunderung und herzlichen Dank zu erwecken; für Berlin die Gesundung zweier hervorragender und notwendiger Kräfte von einer Art hitzigen Ausschlags. Denn Schildkraut und die Wangel haben sich in diesem Monat an Starspielerei so gütlich getan, daß sie für den Winter doppelt fähig zur Einreihung in große Bühnenzusammenhänge sein werden.

Harry Kahn

Berliner Sommeroper

II

Nur das Genie und nicht der Fleiß steigert eine Kunstleistung produktiver Art zur höchsten Wirkungskraft. Aber aus jeder Schöpfung reproduktiver Art spricht schon ein starkes Kunstempfinden, wenn sie auch nur mehr Arbeitslust als Begabungsweite verrät und Haß gegen die Schablone, mühseliges Erdenken feiner Nüanzierungen für ein trotziges Stürzen der Tradition und intuitives Erfassen der Kunstwerkessenz einsetzt.

Solcher Art ist die Regiebegabung des Herrn Hermann Gura. Seine Arbeit bildet eine gerade fortlaufende Linie, die glatt auf der Grenze zwischen Talent und Genie verläuft. Was sich mit feinem Verständnis und Kenntnis der Szenengesetze erreichen läßt, zeigte sein Sommerwerk im Krollschen Theater. Wenn auch nicht vollständig und in reinster Kristallisation. Denn die Mühseligkeiten einer überhastet begonnenen und überhastet durchgeführten Opernleitung ließen keine vollkommene Talentäußerung zu und verfolgten mit der Tücke des Objektes seinen redlichen Willen. Aber aus allem sprach ein liebenswürdiger Sinn und der Versuch, das Bestmögliche zu bieten.

Nun gab es und gibt es einige Schreier, die sich beklagen, daß die zum ersten Male weitern Kreisen Berlins und zugereisten Sommerprovinzlern vorgeführten Musikdramen Wagners nicht in jener reinen und stilgemäßen Vollendung gehört wurden, die man in Berlin erwarten darf und (angeblich) gewohnt ist. Hier genügt zu erinnern, daß wochentags im Opernhaus oft sehr unköniglich gekocht wird, daß die von Musikfesttagen ausgeschlossene Mehrheit märkischer Kunstfreunde ihren Wagner also doch nur in jener Stillosigkeit kennen lernt, die ein täglich spielendes Musiktheater nicht vermeiden kann. Und die gegen Gura erhobene Beschuldigung, seine erhöhten Preise wären nicht niedriger als im Hülsenhause, ist deswegen nichtssagend und kaum ernsthaften Widerspruches wert, weil nicht der (für die Großstadt maßvolle) Preissatz, sondern die Monopolisierung aller bessern Kunstwaren durch Gesetz und Geld für einen Ort die bedenklichste Exklusivität geschaffen hat. Weil der Fassungsraum eines einzigen Wagner spielenden Theaters für drei Millionen Einwohner und hunderttausend Monatsfremde längst nicht mehr reicht und die legendäre Schwierigkeit, einen Platz zu ergattern, die Masse vom Hause des Königs fernhält. (Solche Gedankengänge im Unterbewußtsein des Publikums muß man beachten, wenn man den Zulauf verstehen will, den kein Reklametamtam erweckt hat.) Aber wird denn in Prag, Breslau, Bremen, Stuttgart, Köln, Leipzig oder Weimar so viel besser gespielt, daß den hungrigen Seelen Neudeutschlands größter Musikdramatiker dort nicht, wohl aber hier verleidet werden konnte, wie einige Leute jammerten? Nein, es ist eitel Unsinn. Die Aufführungen differierten wohl ihrem Niveau nach in stärkstem Grade. Aber die Premiere der ‚Walküre‘,

zum Exempel, oder des ‚Lohengrin‘ waren vortrefflich geraten. Und die gespannteste Aufmerksamkeit und der ostentative Jubel zum Aktschluß zeigten mir auch noch in spätern Vorstellungen die Freude, Begeisterung und Aufnahmefähigkeit des mit Textbüchern, Klavierauszügen und Opernführern reichlich ausgerüsteten Publikums.

Neben Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Walküre, Meistersinger) wurde Mozart (Don Juan, Figaro) und Verdi (Troubadour, Traviata, Rigoletto), Rossini (Barbier von Sevilla), Bizet (Carmen), Leoncavallo (Bajazzi), leider auch Mascagnis Musikfudelei und die Goethebegeiferung des Ambroise Thomas gespielt. Nicht immer glücklich. Aber mit viel Liebe und Fleiß. Und der Eifer des in aller Eile zusammengestellten, von Herrn Gille sehr geschickt gedrillten Orchesters verdient alles Lob.

Gäste kamen und Gäste gingen. Nach d'Andrade mit seiner schon ein bischen abgestandenen Champagnerromantik; nach Lilli Lehmann, die wie die leibhaftige Melpomene, groß, hehr, anbetungswürdig, über die Bühne schritt; nach Franceschina Prevosti, die immer reicher und vollendeter Dumas spielt, je weniger sie mit Verdi allein wirken kann; nach Ottilie Metzger-Froitzheims erdkräftiger genialischer Spielkunst: nach allen diesen kam für Berlin ein Neuling. Der Tenor Heinrich Knote. Er hat eine wohlgepflegte, starke, leidenschaftliche, umfangreiche Stimme. Der Timbre ist hell, oft weich und gedrückt. Das Spiel ist ganz unzulänglich, die Gestaltungskraft gegenüber Wagners Sprachgesang ohnmächtig, aber beflügelt und veredelt von Manricos Leonorenliebe. Und sein Auftreten wurde unglücklicherweise meist von der überragenden Persönlichkeit der Frau Langendorff erdrückt. Sie ist die reifste Künstlerin des Ensembles. Nicht mehr jung; aber mit prachtvollem Stimmmaterial begabt und intelligenter Darstellung fähig. Ihre Ortrud ist voll rassigster Dämonie (im Gesange zumindest; an die dramatische Gewalt der Mildenburg darf natürlich nicht erinnert werden), ihre Azucena großzügig, schaurig, von ungeahnter Wirklichkeit. Und ihre untheatralisch-vornehme Individualität wird den vielen vom heuchlerischen Götzekult Angewiderten in unserm Opernhause sehr willkommen sein. Bei dem Seltenheitswert einer schönen, echten Tenorstimme erweckt Herr Sembach die angenehmsten Hoffnungen. Herr Gregor täte gut, ihn zu engagieren. Und die andern Mitglieder des recht umfangreichen Ensembles? Von der ungewöhnlichen Talentlosigkeit des Herrn Siewert abgesehen, einige sehr akzeptable Künstler und manches Talent. Und wo die Kräfte fehlten, war doch überall der gute Wille zu loben.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Herbert von Berger: Befreiung, Drama. Berlin, Schauspielhaus.

D. S. Mereschkowsky: Paul der Erste, Drama. Berlin, Berliner Theater.

Hans Otto: Don Juans letztes Abenteuer, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Gustav Wied: Scharmützel, Komödie. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

22. 7. Kurt Neurode: Ein Ehrenwort, einaktiges Schauspiel. Breslau, Sommertheater.

4. 8. Freiherr von Schlicht und Walter Turszinsky: Der Kaisertoast, Lustspiel. Norderney, Kurtheater.

2. von übersetzten Dramen

Henry Lastoc und Edmond Revelles: Drahtlose Telegraphie, Schwank. Magdeburg, Zirkustheater (durch das wiener Intime Theater).

Neue Bücher

Antike

Hermann Baumgart: Elektra. Betrachtungen über das Klassische und Moderne und ihre literaturgeschichtliche Wertbestimmung.

Adolf Müller: Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart. Kempten, Josef Kösel.

Dramen

Ferdinand Feldegg: Retter, Vier Lebensbilder. Wien, Akademischer Verlag.

Fritz Herz: Lorenzaccio, Schauspiel, unter Zugrundelegung des gleichnamigen Dramas von Musset. Charlottenburg, Vita.

Joseph Lauff: Der Reichsgraf, Bürgerliches Schauspiel. Köln, Albert Ahn. 152 S. Mk. 2,—.

Gotberga, Dramatisches Gedicht. Köln, Albert Ahn. 78 S. Mk. 1,50.

Otto Oertel: Die Waldschnepfe, Drama. Charlottenburg, Vita. 103 S. Mk. 2,—.

Zeitschriftenschau

Aesthetik

Georg Simmel: Vom Realismus in der Kunst. Morgen II, 31.

Bühnenkunst

Georg Stellanus: Szenische Ausstattung. Grenzboten LXXVII, 37.

Ernst Wachler: Drama und Ausstattung. Eckart II, 10.

Dramatik und Dramatiker

Herbert von Berger: Poetischer Stil. Deutsche Revue XXXIII, 8.

Nikolaus Fey: Otto Ludwig und Henrik Ibsen. Ueber den Wassern I, 11.

Archibald Henderson: Oscar Wilde als Dramatiker und Mensch. Deutsche Revue XXXIII, 7.

Constantin Hilpert: Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 3.

B. Stein: Hermann Sudermann. Gral II, 9.

A. Stockmann: Oscar Wilde. Stimmen aus Maria-Laach LXXV, 1.

Hebbel

Julius Bab: Thomas Theodor Heine kontra Friedrich Hebbel. Spiegel I, 8.

Paul Bornstein: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Literarisches Echo X, 21/22.

München

Lion Feuchtwanger: Vademecum für Herrn Friedrich-Freksa, einen Dramatiker und Pamphletisten zu München. Spiegel I, 8.

Harry Kahn: Berlin-München. Spiegel I, 8.

Oper

Wilhelm Altmann: Briefe Meyerbeers an Gottfried Weber. Musik VII, 20/21.

Lothar Brieger-Wasservogel: Das Problem Peter Gast. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 30/31.

Adolf Sandberger: Rossiniana. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 10/11.

Todesfälle

2. 8. Leo Friedrich in Wien. Geboren am 6. Mai 1842 in Wien. Dramatischer Lehrer.

Nachrichten

Die Gründung der gemeinnützigen Aktiengesellschaft Märkisches Wandertheater (höchstens vier Prozent Dividende) hat nunmehr stattgefunden. In den Aufsichtsrat, welcher in kürzester Zeit durch Zuwahl einer größern Anzahl von Personen, namentlich aus der Provinz Brandenburg, vervollständigt werden soll, sind vorläufig die Herren Reichstagsabgeordneter K. Schrader, Bankier Oskar Nelke und der Direktor des Schillertheaters Dr. Raphael Loewenfeld gewählt worden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 35
27. August 1908

Theatertrust / von einem Clown

Bei uns vollständig ausgeschlossen!" schreien die einen und werfen sich in die Brust: „Die Kunst!" „Bei uns leider nicht möglich!" wimmern die andern und seufzen: „Die Eifersucht, der Neid!" Zwischen beiden aber stehen die Bühnenmitglieder mit hängenden Köpfen, geduldig wartend, ob und wann der Streich auf ihre Häupter herabsausen wird. In Zeitungen und Caféhäusern wird häufig das Hin und Wider breitgetreten. Nun, wen ließe es wohl nicht vollkommen gleichgiltig, wenn er eines Morgens aus einer Zeitung erführe, daß durch den Trust Carusos Honorar von 10000 Mark für den Abend auf 1000 Mark herabgedrückt ist, daß Kainz nur noch 500 statt 1800 Mark erhält und Bassermann statt 40000 nur noch 20000 Mark Gage. Wahrhaftig, die Kunst wird darunter nicht leiden. Aber auch der Masse der Bühnenmitglieder wird kein Trust Schaden bringen.

Der Theatertrust hat zwei gute Eigenschaften, die unserm Theaterleben vollständig fehlen: Aufrichtigkeit und Großzügigkeit. Er ist aufrichtig, weil er ohne Umschweife das Deckmäntelchen der Kunst verwirft, hinter dem sich so schämig unsre deutschen Unternehmer verkriechen, hinter dem sie unsrer altmodischen Moral so bieder ein Schnippchen schlagen. Er ist aufrichtig, weil er ohne jede Sentimentalität erklärt: Kunst ist uns gleichgültig, Kunst ist euch gleichgültig; ihr wollt euch unterhalten, wir wollen das ausnützen. Und nachdem er das eingestanden hat, geht er ganz schnurgerade auf sein Ziel los: nämlich trachtet, so viel und so rasch als möglich dieses Unterhaltungsbedürfnis zu verwerten und auszubeuten. Darin liegt Großzügigkeit. Daran vermag auch der hämische Vergleich mit der Standart Oil Company nichts zu ändern. Man hat eben bei uns zu Lande im allgemeinen und beim Theater ganz besonders keinen Sinn für Großzügigkeit; man hat beim Theater die Sucht, alles zu verkleinern, herabzuziehen und lächerlich zu machen. So erging jüngst eine Umfrage an die deutschen Direktoren und Intendanten, ob ein Trust bei uns möglich sei

und wie sie sich dazu stellten. Die Herren Hoftheaterintendanten sträubten begreiflicherweise die Federn und schlugen ein stolzes Rad. „Wo blieb da die deutsche Kunst?!“ schnarrten sie einstimmig, die kurzsichtigen Toren. Aber wehe, wenn in ihrem Budget ein Defizit entstünde, wie sie da der deutschen Kunst ohne Skrupel die Flügel kappen und — ad majorem artis gloriam — die Preise erhöhen würden! Auch die Privatdirektoren hängten sich großenteils jenes fadenscheinige Deckmäntelchen um und wandelten mit Leichenbittermienen — als ob sie schon am offenen Grab stünden — in allen Tonarten bis zum Ueberdruß jenes Leitmotiv vom Ruin der Bühnenkunst ab, weil sie von vornherein den Trust für unmöglich halten und sich daher mit dem billig zu erlangenden Heiligenschein des Kunstverteidigers umgeben wollen. Einige wenige nur, wie Hans Gregor und Sigmund Lautenburg waren Feuer und Flamme für die Idee, „daß sich die Unternehmer leichtere Existenzbedingungen auf Kosten der Kunstproduzenten erstreiten“ (wie Gregor schrieb). Aber sie seufzen gleichzeitig: Drüben, da hat Herr Hammerstein in dieser Saison schon wieder sechs neue Opernhäuser gegründet; ja, wenn man mich zum Hammerstein Europas machte, dann ließe sich wohl über einen Trust reden, aber so . . . ? „. . . Ob es unmöglich wäre, wage ich nicht leichthin zu entscheiden. So sympathisch mir die Erstrebung eines Trustes auch ist, so sehr sie mir ‚ein Ziel, aufs Innigste zu wünschen‘ scheint, so pessimistisch stehe ich — bei den herrschenden Verhältnissen, wo meist die Person schwerer wiegt als die Sache — der Erreichung dieses Zieles gegenüber!“ (Lautenburg.) Heuchler und Schelme!

Auch Autoren wie Halbe, Wilbrandt, Wildenbruch — sogar Freiherr von Schlicht, befürchten durch den Trust einen Niedergang der Kunst und nennen ihn „das größte Unglück, das die deutsche Bühne treffen könnte“. Auch diese Angaben will ich prüfen und beleuchten, bevor ich meine eigene Anschauung über die Trustidee entwickle. Es liegt mir vollkommen fern, mich plötzlich zum Vertreter der ‚armen, notleidenden‘ Theaterdirektoren aufwerfen zu wollen; aber da kamen jüngst auf einer Versammlung des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren Dinge zur Sprache, welche die Anschauung der Autoren in einem eigentümlichen Lichte erscheinen lassen. Da beklagten sich nämlich die Theaterdirektoren bitterlich darüber, daß ihnen die Vertreter der Autoren, die Herren Eirich in Wien, Felix Bloch Erben (Inhaber Sliwinski) in Berlin und andre, sogar für gesetzlich tantiemenfreie Stücke Prozente abnehmen, welche die Direktoren zu zahlen gezwungen sind, da sie sonst von den Firmen das Aufführungsrecht für die neuern Stücke, von denen die Direktoren leben, nicht erhalten. Solche widerrechtlich eingezogenen Beträge müssen von den Direktoren, wenn sie die Direktionen niederlegen, auf prozessualem Wege von den Vertretern der Autoren wieder herausgepreßt werden. Diese sichern sich und ihre Klienten, die Trustgegner aus heiligen Motiven, die Engel an Unschuld und Reine, dagegen, indem sie Genralverträge mit den Direktoren abschließen, in welchen ausdrücklich auch eine Bezahlung für honorarfreie Stücke vor-

gesehen ist. Eine beliebte Gewohnheit dieser Verleger ist es auch, Direktoren, die ein Zugstück kaufen wollen, zu zwingen, gleichzeitig mit diesem für teures Geld irgend einen andern Schund zu erwerben und aufzuführen — für die Vertreter der Leute, die um die deutsche Bühnenkunst so ängstlich besorgt tun, gewiß ein höchst sonderbarer Vorgang. Schelme und Heuchler! *)

Die wichtigste Frage ist nunmehr wohl die nach der Wirkung des Trustes auf die Lage der Schauspieler, die nächste nach der Möglichkeit einer Trustbildung bei uns und die weitere, ob eine solche Bildung wirklich eine Gefahr für das Theater bedeutet. Die Wirkung des verschrieenen Trustes würde für die Schauspieler in jeder Beziehung vorteilhaft sein. Zu leiden hätten nur die reisenden Größen in ihrer nimmersatten Geldgier. Die Masse der Bühnenmitglieder aber würde mit dem Trust sicher nicht schlechter fahren, als mit der Unzahl raublustiger, kleiner Unternehmer. Sie hätte sogar den Vorteil für sich, daß der Druck eines Trustes sie zu einer großen Abwehr-Organisation zwingen würde, nachdem das Vorurteil und das Deckmäntelchen der Kunst — ein Haupthindernis des Zusammenschlusses der Bühnenmitglieder, wie ich bereits in einer früheren Schrift ausführlich nachgewiesen habe (Moderne Sklaven, Seite 20) — durch ihn offensichtlich beseitigt worden wäre. Es würde dann der Unternehmer-Trust einem Mitglieder- und Autorenverband gegenüberstehen, so daß man — da drei sich leichter einigen als zehntausend — sehr bald zu einem erträglichen modus vivendi gelangen würde, der für jeden Lebensbedingung

*) Ich halte es für nötig, hier eine markante Stelle aus den Verhandlungen des genannten Verbandes wörtlich anzuführen.

Direktor Karczag: Ein Direktor ist heute nicht erschienen, weil er fürchtet, daß er sonst von Doktor Eirich keine Stücke mehr bekommt.

Direktor Aman: Solche Eirichs hat es immer gegeben und wird es immer geben.

Direktor Karczag: Die Autoren müßten da selbst auch etwas tun. Es ist doch genug, wenn ein Autor eine Million Mark mit einem Stück verdient, wie dies mit ‚Alt-Heidelberg' der Fall war.

Direktor Rainer Simons: Die eigentlichen Quäler sind doch die Sliwinskis in Berlin.

Dr. Glaser: Eirich ist hier wirklich blos ein Sammelname. Er handelt ja nur im Auftrage andrer. Gestern wurde hier die Frage aufgeworfen, ob man dem Dr. Eirich nicht mit einem Boykott beikommen könnte. Diese Frage ist nicht von der Hand zu weisen. Gegenüber der Macht eines einzelnen muß sich eine andre Macht organisieren.

Und diese Organisation ist seither auch wirklich zustande gekommen, indem sich die Herren Karczag und Wallner mit dem ‚Quäler Sliwinski' dem Auftraggeber Dr. Eirichs, zu einem kleinen Trust von vier Theatern und zwei Verlagen verbanden, während Dr. Eirich selbst auf die gegen ihn erhobenen Anwürfe in einem Schreiben an die Zeitungen repliziert: „ . . . ich habe das Interesse der Autoren, sowie ihrer Witwen und Waisen zu vertreten und nicht dasjenige der Direktoren. Deswegen werde ich mich auch in meinem Vorgehen nicht irre machen lassen."

wäre. Der Unternehmer-Trust würde also durch die Offenheit, mit welcher er wirtschaftliche Ziele verfolgt, eine große Vereinigung der ‚Kunstproduzenten‘ befördern, ja geradezu hervorrufen, und deshalb brauchen die Schauspieler vor dem Trust nicht zu zittern. Ob er aber möglich ist? Daran zweifle ich nicht. Mehr als das: ich bin sogar sicher, daß er kommen wird, früher oder später; je früher, desto besser; vielleicht früher als man glaubt! Nur wird es zunächst irgend ein Trust sein, nicht der, nicht dieser, kein Unternehmer-, kein Spekulations-Trust, vor dem die Schlichts und Kadelburgs und Carusos zittern. Der wird erst als Folge der andern entstehen. Es wird ein Kunsttrust sein, ein Trust der Kunstfreunde über ganz Deutschland hin, ein Trust, der kein Unglück für unser deutsches Theater sein, sondern erst seine Erschaffung als Kunstinstitut vorstellen, der eine heute noch ungeahnte Blüte, einen Höhepunkt des Theaters bringen, ein neues klassisches Zeitalter unsrer Literatur hervorrufen, einen Kulminationspunkt deutscher Kultur bedeuten wird. Es wird sich nämlich eine reinliche, saubere Scheidung von Kunst und Unterhaltungsspekulation vollziehen; eine Scheidung, welche die Amerikaner nicht nötig haben, weil ihrem Theater selbst die Ansätze und Keime von Kunst die bei uns doch recht reichlich vorhanden sind, fehlen; eine Scheidung, die dem Theater unendlichen Vorteil bringen muß, indem durch Abtrennung des hinderlichen Ballastes jedem von beiden — sowohl der Kunst, als auch dem Geschäft — die Möglichkeit und Bedingung individueller großzügiger Entwicklung geschaffen, die Fähigkeit des ungehemmten Auftriebes verliehen wird, welche durch die unnatürliche Zusammenkoppelung so wesensfremder Elemente bisher unterbunden wurde. Aus den ersten Anfängen des künstlerischen Theaters aber wird sich sehr schnell, sofern sich der richtige Mann mit der großen werbenden Persönlichkeit, mit der Kraft des künstlerischen Gedankens findet, ein starker über ganz Deutschland, vielleicht auch über Oesterreich reichender ‚Verein Künstlerisches Theater‘ entwickeln, an dem sich alles, was für Deutschlands Kunst, Kultur und Größe Interesse und Verständnis hat, beteiligen wird, vom einfachen Arbeiter an, der für eine halbe Mark Mitglied wird, bis zum reichen Kunstfreund, der bereit ist, Tausende für Kunst zu opfern, bis zu denen, die stolz darauf sein werden, die geistige Wohlfahrt ihrer Völker unter ihrer Regierung emporblühen zu sehen.

Den Mann mit der werbenden Persönlichkeit und der künstlerischen Kraft haben wir heute: es ist Max Reinhardt. Wer wird der Mäcen sein, der die ersten Anfänge unterstützt, der diese erste, hilflos in die Welt hinausgestoßene Idee aufnimmt und großzieht? Wird es ein Fürst sein, wird eine Stadt oder ein Staat zuerst die Bedeutung des Künstlerischen Theaters und des deutschen Theatertrusts erkennen?

Aus einer Broschüre, die unter dem Titel ‚Künstlerisches Theater‘ nächstens bei Oesterheld & Co., Berlin, zum Preise von fünfzig Pfennigen erscheint.

Altweibersommer

Der schmerzhafte Uebergang aus dem vorwiegend vegetativen Leben der Sommermonate in die Unvernunft der winterlichen Berufsübung ist uns diesmal ein ganz kleines bischen erleichtert worden durch die amtliche Bekanntmachung, daß Herr Ludwig Barnay aufgehört habe, Direktor der königlichen Schauspiele zu sein. Für einen Augenblick dämmerte ein leiser Hoffnungsschimmer. Wie, wenn ein Nachfolger gefunden würde, der es verstünde, dieses kostbare Material endlich einmal auszubeuten! Er hätte es wirklich nicht schwer. Kein Mensch würde ihm eine revolutionäre Gesinnung abverlangen. Er könnte nach oben schmiegsam und literarisch so unschuldig wie möglich sein und dennoch die Ehre eines Theaters von der ruhmvollen Vergangenheit des Schauspielhauses retten. Zum hundertsten Mal: Er brauchte nur Matkowsky in den Mittelpunkt des Ensembles zu stellen und in diesem Ensemble Männer wie Vollmer, Sommerstorff, Pohl, Patry, Kraußneck, Keßler, Frauen wie die Butze, die Poppe, die Schramm mehr und einsichtiger zu beschäftigen. Mit einer solchen Truppe wäre eine Erneuerung des klassischen Repertoires ohne weiteres zu unternehmen, wären Aischylos und Sophokles, Calderon und Shakespeare, Lessing und Schiller, Goethe und Grillparzer, Kleist und Hebbel durchaus würdig wiederzugeben. Als ich es vor drei Jahren für gewiß erklärte, daß diese Leistung, ja daß überhaupt irgend eine Leistung von Herrn Barnay nicht zu erwarten sei, wurde ich der gehässigen Voreiligkeit beschuldigt. Die Zeit hat mich in einem Grade bestätigt, daß der Nachfolger, wer immer es sei, und was er auch treibe, das künstlerische Niveau nur heben kann.

Inzwischen wird die Erneuerung der Klassiker in der Schumannstraße fortgesetzt. Aber was dieser Altweibersommer bisher gezeitigt hat, dient mehr zur Vervollständigung als zur Vertiefung des Repertoires. Der Autor der Reinhardtschen Vorsaison heißt Grillparzer. Hier hätte die Dramaturgentrias einmal ihre theatergeschichtliche Bildung verwerten und rechtzeitig allerhand Aufklärungen geben sollen. Die Grillparzer-Begeisterung der achtziger Jahre war der unvermeidliche Rückschlag auf die Grillparzer-Gleichgültigkeit der voraufgegangenen Jahrzehnte. ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ kam nicht früher als dreiundvierzig, ‚Das goldene Vließ‘ erst siebzig Jahre nach der Entstehung zum ersten Mal auf eine berliner Bühne. Daß man diesen und andern Grillparzerschen Dramen nachhaltige Erfolge bereitete, das hing zusammen mit der Zeitströmung, über Schiller die Achseln zu zucken und sich intimerer psychologischer Zergliederung hinzugeben. Aber diese Erfolge mußten in dem Maße schwächer werden, als Ibsen und

Hebbel durchdrangen. Vor ihrem Tiefblick wurde Grillparzers Seelenkennerschaft unbeträchtlich, vor ihrer ethischen Härte seine gefügige Halbheit bekämpfenswert. Heute gar, wo ein Theater fast allein von Ibsens Altersdramen existiert, wo ‚Judith' und ‚Gyges' ohne sensationelle Lockmittel Fuldasche Aufführungsziffern erreichen: heute Grillparzer aufzuführen, ist bereits wieder ein Wagnis, in das man sich nur mit den blanksten und schärfsten Waffen begeben darf.

Den ersten Gang hat Reinhardt verloren. Ich habe jedes Verständnis für eine Seele, die es Anfang August zwischen Helgoland und Fanö reizvoller findet als zwischen Sestos und Abydos. Dann bleibt man eben noch ein paar Wochen auf Sylt. Aber sobald der Entschluß gefaßt ist, schon jetzt wieder Kunst zu machen, scheint mir eine innere Beteiligung unerläßlich, die in dieser Eröffnungsvorstellung nicht zu bemerken war. Wer immer ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' zu verantworten hat: er hätte sich über das Wesen des Liebesgedichts klar werden, hätte sich irgend einer Auffassung zuneigen müssen. Man kann den Ton auf die Lyrik legen, oder man kann die dramatischen Akzente verstärken; man kann das Wienertum der Gestalten hervorkehren, oder man kann ihre klassizistische Hülle betreuen. Ein genialer Regisseur wird vermutlich das eine tun und das andre nicht lassen. Reinhards Regisseur hat das eine nicht getan und das andre gelassen. Die fünfte Aufführung, die ich sah, war, alles in allem, ein stimmungs- und charakterloser Mischmasch. Damit rühre ich gleich an einen Übelstand des Deutschen Theaters, den es endlich abstellen muß, wenn es seinen Ruf nicht ruinieren will: je weiter sich die Aufführungen von der Premiere entfernen, desto mehr verkommen sie. Es sollte selbstverständlich umgekehrt sein. Dieser neumodische Brauch muß seine Bequemlichkeiten haben, da selbst der solide Brahm ihn mehr und mehr befolgt. Es wäre auch wenig einzuwenden, wenn solche minderwertigen Vorstellungen zu herabgesetzten Preisen stattfänden; und sogar die vollen Preise wären gerechtfertigt, wenn auf diese Weise junge Talente sich bewegen lernten. Aber junge Talentlosigkeiten, ja Unmöglichkeiten? Daß Pagay nicht mehr Heros Vater war, ist unerheblich. Janthe ist schon wichtiger. Sie rückt mit der zweiten Hälfte in den Vordergrund, und niemand anders als sie beherrscht den Ausgang der Tragödie. Meine Zufalls-Janthe würde in der Provinz gekündigt werden. Ich weiß nicht, ob sie den entscheidenden Schlußvers überhaupt gesprochen hat. Bei dieser Vorstellung konnte sich jedenfalls, ebenso sehr wie die Bildsäule des Eros, Reinhardt getroffen fühlen von der vorwurfsvollen Frage: „Versprichst du viel und hältst du also Wort?"

Die ideale Janthe wäre Fräulein Eibenschütz gewesen. Aber sie gab

Hero, schön wie Hebe blühend. Das ist ein zweiter Fehler von Reinhardt: Augenstrahl ist ihm verliehen, wie dem Luchs auf höchstem Baum, sobald es gilt, eine unerkannte Begabung zu erkennen; aber dieser erstaunlichen Fähigkeit entspricht leider nicht immer seine Fähigkeit, die Begabung zu entwickeln. Zu schnell verliert er entweder die Lust an ihr oder den Blick für ihre Grenzen. Das betrüblichste Beispiel ist für den ersten Fall Frau Durieux, die viel mehr als eine amüsante Spezialität, die eine schauspielerische Kraft von seltener Ursprünglichkeit und Fülle ist, und mit der neuerdings überhaupt nicht mehr gerechnet zu werden scheint; für den zweiten Fall Fräulein Eibenschütz, die im guten alten Sinne eine Naive von lieblichster Jugend und Anmut ist, und aus der man mit aller Gewalt eine tragische Liebhaberin machen will. Das Malheur ist nun nicht einmal so sehr: daß wir keine tragische Liebhaberin erhalten, das Malheur ist: daß wir die Naive verlieren werden. Die Überspannung muß sich rächen. Hero hat es ja noch viel schwerer als Julia. Sie steht in keiner bunt- und wildbewegten Welt und hat keinen ebenbürtigen Gefährten: sie soll die Dürftigkeit und Monotonie eines Grillparzerschen Griechenlands beleben und für die Inferiorität des Geliebten aufkommen, und sie soll sich dabei einer Vers- und Geberdensprache bedienen, die bei Wedekind nicht zu lernen ist. Vielleicht hätte Wendla Bergmann gut getan, gerade den stilistischen Teil ihrer Aufgabe ganz fallen zu lassen. Dann wäre am Ende eine Figur entstanden, die mit der Figur des Dichters nicht viel Ähnlichkeit, aber wenigstens in sich eine vollkommene Realität gehabt hätte. Nur daß dazu wahrscheinlich eine Bühnensicherheit gehört, die Fräulein Eibenschütz noch nicht erworben hat, oder ein Wagemut, den ihr nur Reinhardt selbst und keiner seiner Unterregisseure suggerieren könnte. Wie sie sich unter dieser subalternen Leitung fruchtlos mühte, zu schreiten statt zu gehen, zu deklamieren statt zu sprechen, zu blicken statt zu sehen: das zu beobachten, war eine Pein, die dadurch nicht gelindert wurde, daß die holde Peinigerin ersichtlich mit sich selber Mitleid hatte. Für die Männer war da nicht mehr viel zu retten. Immerhin hätte Leander eine deutlichere Physiognomie haben können, als ihm Herr Henrich in seiner Zurückhaltung zu geben vermochte, und wenn dem Oberpriester des Herrn Diegelmann die Dinge in ihrem bedauerlichen Verlauf über den Kopf wuchsen, so spricht das zwar für die Gradlinigkeit seines Naturells, aber gegen seine Charakterisierungskunst, von der hier eine jesuitische Denk- und Handlungsweise gefordert wurde. So war schließlich einzig Herr Wegener ganz auf der Höhe. Sein Naukleros ist ein Mensch, wie man ihn zum Freunde wünscht: ein lachendes Gemüt und ein grundzuverlässiger Kern. Aber muß man Stücke spielen, in denen man nur eine Nebenrolle wirklich besetzen kann?

Die Firma Wauer / von Otto Kienscherf

Um den Theaterkunstkörper kann es schwerlich gut stehen. Ernst zu nehmende Diagnostiker, die von Kunstphysiologie etwas verstehen, hegten längst schon schwerwiegende Bedenken, trotzdem der Organismus seinem Aussehen nach vorzüglich gedieh; eigentlich besser gedieh, als jemals. Aber zwischen den physischen und geistigen Funktionen besteht augenscheinlich ein betrübendes Mißverhältnis, das zu bekämpfen schon aus Gründen einer vernünftigen kulturellen Oekonomie geboten wäre. Die Herstellung des durchaus wünschenswerten Gleichgewichts könnte auf zweierlei Art geschehen: entweder man setzt die Körperernährung entsprechend der mindern geistigen Leistung einfach herab, oder man bemüht sich um Erhöhung des geistigen Niveaus im Verhältnis zum Wert des Nahrungsverbrauchs. Beträchtliche Köpfe waren und sind für den ersten Weg. Er hat das Gute, daß er keine Probleme bietet und — kein Risiko. Der mögliche Verlust an ästhetischen Werten sei auf andern Gebieten auszugleichen — meinen sie. Zahlreicher sind die Befürworter des zweiten Behandlungsplans, aber — leider — auch intellektuell ungleichartiger und uneiniger unter einander. Im Grunde hält jeder den andern für einen Toren, wenn nicht für einen Schelm; mindestens jeder Dritte sich selbst aber für den Messias, der die Herrlichkeit des künftigen Reichs — die ersehnte ‚Schaubühne der Zukunft' — heraufzuführen auserwählt sei. Und alle umstehen den emsig dem Geschäft des Stoffwechsels obliegenden Patienten und betasten und behorchen ihn und belauern seine Verdauung mit Gesten edler Bekümmernis und brauen Tränklein und machen Anstalten. Mehrere, die dem Kranken des Gedränges wegen nicht so dicht zu Leibe können, schreiben Rezepte, lang und — wie Rezepte sein müssen — schwer zu entziffern.

Auch ein ungemeiner Anstaltenmacher und Rezeptfabrikant ist Herr William Wauer. Er gibt keine Ruhe und setzt seinen Kampf um den Ruhm, der Erfinder der neuen und allein wahren Schauspielkunst zu heißen, unentwegt fort. Offenbar versteht er sich meisterlich auf die Grimasse, und an gutgläubiger Gefolgschaft fehlts ihm nicht. Dazu ein Fähnlein enttäuschter Schmäher, die ihm die Dornenkrone des unverstandenen Propheten flechten — wie sollte er nicht am Ende selber glauben, was er seine Getreuesten zu sagen heißt. Sein ergebenster Bannerträger ist Herr Karl Vogt, ein gewandter junger Mann, der mit einer bemerkenswerten Anschmiegsamkeit die Botschaft des Meisters zu verdeutlichen strebt. Aber diese Deutlichkeit ist ihr Unglück. Es zeigt sich, daß die neue Lehre eine kecke Gruppierung alter Weisheiten ist, denen durch einen blinkenden Aufguß schäumender Wortverbindungen die dralle Frische einer Neugeburt aus dem Geiste des großen Offenbarers Wauer angefärbt wird.

Nachdem der ‚veredelte Dilettantismus' des weiland ‚Künstlerischen Theaters' sich des Vertrauens seines Erfinders nicht gewachsen erwiesen

hat, wird uns in einer bei Pribers und Lammers erschienenen Schrift ‚Schauspieler-Kunst, Eine Hochschulfrage von Karl Vogt' eröffnet, daß Wauer nun die Schaffung einer wirklich hohen Schule für Schauspielkunst — oh nein: Schauspieler-Kunst! — „ebenfalls für unbedingt nötig hält". Mit diesem ‚ebenfalls' verzichtet Herr Wauer übrigens großmütig auf die Originalität des Hochschulgedankens, der sich allerdings auch schwer seiner Ehrwürdigkeit hätte entkleiden lassen. Am Wege zum Zauberland des Theaters lauert ein nichtswürdiger Unhold, so da heißt ‚Dramatischer Unterricht', und treibt, jedermann gefällig und feil, sein Lug- und Truggewerbe. Die Wenn und Aber dieses Themas sollen hier nicht erwogen werden. Daß ich unterscheiden kann, brauche ich nicht zu betonen. Auf dem Gemeinplatz der Verwerfung dieses Uebels steht auch William Wauer. Aber er steht nicht blos und klagt an: er fühlt in sich den Willen zur Tat und den heiligen Drang des Anstaltenmachers. Wenn nicht alles täuscht, so werden wir, ehe die letzte Schwalbe gen Süden zieht, die Gründung der Hochschule, wie sie als eine dunkle ‚Frage der Zeit' seit anderthalbhundert Jahren in der deutschen Theatergeschichte Antwort heischend umgeht, erleben. W. W. w. w. = William Wauer wirds wagen!

Die materiellen Grundlagen des Unternehmens, das natürlich in engstem Zusammenhang mit den ‚Populären Kammerspielen' im Theater an der Spree stehen wird, werden nicht enthüllt. Sie sind wahrscheinlich so eingerichtet, daß sich diese Enthüllung zum gegebenen Zeitpunkt automatisch vollzieht. Das künstlerisch-pädagogische Rezept dagegen wird präsentiert. Es ist die Konsequenz der neuen Erkenntnisse vom allein wahren Wesen der Schauspielkunst. Und diese Erkenntnisse rühren von niemand her, als von William Wauer. Vorher gabs höchstens in Finsternis tappende, irrende Ahnungen. Da aber — man höre! —: „tat mit einem Mal, unvermutet für alle und ohne Ankündigung durch irgendwelche Vorboten, jemand den Sprung über Entwicklungsstufen und hemmende Vorurteile, zertrat die blinden Scheiben der Tradition und Gewohnheit" — (welch eine Katastrophe!) — „und schaute der entschleierten Schauspielkunst als Kunst (!) das erste Mal klar in die Augen und erkannte sie." Gut gebrüllt, Löwe!

Gewiß — „dieser Erkenntnis wurde seit langem von den Besten vorgearbeitet". Also doch; William Wauer stellt es nicht in Abrede. Aber die völlige Entschleierung der spröden Schönen glückte erst dem über Entwicklungsstufen hinwegspringenden Schwerenöter Wauer. Denn der Schlaukopf „war sich früh darüber klar, daß die Theaterkunst wie jede Kunst es mit der Darstellung des Lebens zu tun habe". Hätt' ich mir so was je träumen lassen! Ja, wenn man auch der keuschen Muse so scharf auf den Leib rückt und ihr ein so schamhaft gehütetes Geheimnis abschmeichelt — wie sollte sie da widerstehen! So gibt sie denn errötend auch alles übrige, das letzte selbst, dem Sieger preis. Und William Wauer wars, „der zum ersten Mal" — (wahrhaftig!) — „die Tatsache klarstellte, daß es sich bei

der Schauspielkunst um eine ebenso eigenschöpferische Kunst handele wie bei jeder andern, und daß die allgemeinen Gesetze der Kunst auch in der Schauspielkunst durchaus ihre Geltung verlangen. Er öffnete uns die Augen dafür, daß auch in der Schauspielkunst das Tatsächliche niemals der Inhalt, sondern das geformte Material, die Form sei". ‚Das Tatsächliche' ist nicht gut ausgedrückt, aber man ahnt, was gemeint ist. Und wer sich einbildet, daran schon vor William Wauer nicht gezweifelt zu haben, der sei verflucht. Aber ich beginne denn doch zu zweifeln, daß es sich im Falle Wauer blos um einen Anlaß zu lächelndem Spott handelt. Der Mann ist keineswegs harmlos, wenn auch, hoff ich, gläubig, daß er eine Mission erfüllt. Ob seine Nichtbeachtung gewisser Schriften aus dem letzten Jahrzehnt, die sich mit dem Wesen der Schauspielkunst beschäftigen, nur ein taktischer Kunstgriff ist, wie solchen Seelenfänger wohl anwenden, damit der auf sie gerichtete Blick der Jüngerschar nicht abirrt von ihrer Zuversicht spendenden Persönlichkeit — das mag dahingestellt bleiben. Im Jahre 1900 veröffentlichte Max Martersteig, der gebildetsten und feinsten Geister unter unsern Theatermännern einer, bei Eugen Diederichs ein Büchlein: Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem. Dieser Tatsache darf ich hier gedenken, um darzutun, daß, sollte Herr Wauer Martersteigs kostbare Studie und die daraus gewonnenen Ideen kennen, er es entweder verschweigen oder seinen dem eigenen Ruhm errichteten Tempel auf Abbruch verkaufen müßte.

Wauer ist sich indessen bewußt, daß die von ihm adaptierte Erkenntnis ihm nicht blos das Recht auf Ruhm eintrug, sondern auch Pflichten auferlegt. Er fühlt die Nötigung, ihr ein System zu schaffen, worin und wodurch sie sich praktisch auswirken könne zum Heile der Zukunftsbühne, deren Architektur natürlich auch schon in seinem Hirne reift. Und nun wird wieder mit dem Schaumprunk tönender Worte versucht, einen ersichtlich nicht ausgetragenen, durch allerlei verheimlichte Befruchtungen empfangenen Einfall dürftigster Konstitution zum fleischgewordenen Logos kunstphilosophischen Schöpferdranges auszurufen und ihn zu bekennen als ‚das Prinzip der momentanen Einzeldarstellung'. Denn auf die erste ‚wesentliche Feststellung' Wauers — daß sich nämlich die Theaterkunst mit der Darstellung des Lebens abgebe — folgt wie die Trän' auf den herben Zwiebel die zweite, „daß es der Schauspieler nicht mit einem Motiv, sondern mit einer Motivreihe zu tun hat". Eine ‚Rolle als Gesamtbegriff' könne für die schauspielerischen Mittel ebensowenig wie der Vogelflug für den Maler Darstellungsaufgabe sein. Dieser hat nur die Möglichkeit, einen Moment des Fluges zu geben und müßte, wollte er den ganzen Flug darstellen, ihn in lauter einzelne Momente auflösen, wie jede kinematographische Darstellung einer Bewegung es tut. Soll man wirklich feststellen, daß hier der Interpret seines Meisters zwei Kunstübungen, die in ihren wesentlichen Merkmalen, das heißt: sowohl ihrer andersartigen Darstellungsziele wie ihrer völlig verschiedenen Ausdrucksmittel wegen, gar nicht auf einander bezogen werden

können, in Parallele stellt? Man muß es leider. Doch es genügt, zu sagen, daß auch der Maler kein Momentphotograph ist, daß er sehr wohl einen Bewegungsvorgang darzustellen vermag, ohne ihn in lauter Einzelmomente aufzulösen, sofern er in den einen — aus vielen bedachtsam ausgewählten Moment — kraft der Gabe des künstlerischen An- und Ueberschauens alle Einzelphasen des Bewegungsspiels hineinzubannen und als konzentrierte Bewegung dem Betrachter zu imaginieren versteht. Das wäre die optische Seite der Frage, die doch wohl mitsprach. Welchen Sinn hätte sonst der ganze Vergleich mit den Darstellungsbedingungen einer rein optischen Kunst! Bleibt die akustische Seite. Bewegung und Ton sind die primären Ausdrucksmittel der Schauspielkunst. Wauer schreibt sich zu, auch diese Tatsache erst in ihrer vollen Klarheit erfaßt zu haben. Die Affektbewegung stellt sich außer im Gebärdenspiel durch Töne dar, die vom wechselnden Affekt ihre wechselnde Farbe empfangen. Auch dieser akustische Farbenwechsel soll also nach dem ‚Prinzip der momentanen Einzeldarstellung' ausgeführt werden. „Wenn mans so hört, möchts leidlich scheinen, steht aber doch immer schief darum." Reden und schreiben kann jeder ein langes und breites darüber und viel Weisheit verzapfen, dems seiner Naturanlage nach Bedürfnis ist, die lebendige Gesamtheit einer Erscheinung erst in ihre Teile und Teilchen zu zerpflücken und dann zu behaupten, durch das Aneinanderreihen der Stücke erhalte man wieder das lebendige Ganze. Daß für den Lernenden das praktische Ueben von Einzelaffekten und das Auseinanderhalten der Stimmungen von größtem Nutzen sein wird, unterliegt so wenig dem Zweifel, wie daß für den jungen Mediziner das anatomische Zerlegen des Körpers als praktische Uebung unerläßlich ist. Aber das allersauberste Präparat, das jeden feinsten Nervenfaden im bloßgelegten Labyrinth der Gewebe mit schmerzhafter Deutlichkeit erkennbar macht, bleibt ein totes Stück Fleisch und ist für ästhetische Zwecke nur als Vorstudie am leblosen Modell, als vorausgesetztes technisches Hilfsmittel wichtig. Und weiter: rhythmisch exakt aufgereihte Töne werden so wenig eine musikalische Einheit im höchsten Sinn, wie eine rein äußerliche Verbindung von Tonmotiven eine Verschmelzung zum lebendigen Gesamtwerk wird. Erst der synthetische Wille des darstellenden Künstlers erhebt die indifferenten Einzelheiten zur Bedeutung der künstlerisch-lebendigen Einheit, indem er jeden Teil auf den Geist des Ganzen abstimmt, ihn vom Grundmotiv aus erfaßt. Von diesem Prinzip der synthetischen Gesamtdarstellung, die die ‚Rolle als Gesamtbegriff' berücksichtigt und das optische und akustische Bewegungsspiel entwickelt, aber nicht zerstückelt, wird auch künftig die Schaubühne nicht absehen dürfen — trotz allen Fanatikern einer neuen chirurgischen Darstellungsmethode, die allerdings manchmal bei entschlossener Verdunkelung des Roh-Gedanklichen, des Konkret-Sinnvollen, ‚merkwürdig vollendete Impressionen', einen ‚Extrakt des Gefühlsmäßigen' vermitteln mag. Ich glaube zu begreifen, wie die ästhetische Feinfühligkeit des Kritikers, dessen Zeugnis zitiert wird, unwillkürlich auf das chirurgische Bild von der ‚losgelösten', ‚ge-

trennten', 'abgehobenen' Stimmung kommen konnte und warum das Nackt-Gefühlsmäßige, das kein verständlicher Gedanke ergänzt und rechtfertigt, 'fast indiskret' wirken muß. Unter Umständen wird solche 'photographierte Menschlichkeit' ihren besondern Reiz für artistische Feinschmecker haben — ich leugne es nicht. Mit den großen Zwecken einer in die Tiefe und Breite wirkenden Schauspielkunst haben Genüsse so delikater Art nichts zu tun.

Ich wünsche Herrn Wauer und seinem Herold alle Prinzipientreue. Dann werden sie sich an den Früchten ihrer subtilen Methode den Magen verderben. Ich glaube nicht, daß sie dem Theater eine ungeahnte Mehrheit von Genies erziehen und das simple Talent entbehrlich machen werden. So etwas ähnliches haben sie sich nämlich wörtlich vorgesetzt. Sie werden es schließlich billiger tun. Sie sollten sich auf alle Fälle eine Hintertür offen lassen und sich den Rückweg in die kühle Sphäre der Gedankenklarheit nicht versperren. Vielleicht ist dieser Rat überflüssig. Ein Satz nämlich in der Erläuterung der These vom 'Prinzip der momentanen Einzeldarstellung' lautet: „Jede Rolle zerlegt sich für den Darsteller in eine in ihrer Eigenart durch den Charakter der Rolle bestimmte Anzahl von einzelnen Darstellungsaufgaben." Also doch: durch den Charakter der Rolle bestimmt. An diesem unbedachten Einzelmoment der Gesamtthese geht das ganze schöne neue Prinzip in die Brüche. Mit andern, bessern Worten hat man dasselbe schon in frühesten Zeiten gesagt. Wenn der Charakter der Rolle, also ihr Gesamtbegriff, den Einzelmoment doch bestimmen darf und soll und muß, dann war das ganze umständliche Gerede von der neuen, allein echten und rechten Darstellungsmethode, wie das von dem entschleierten und erkannten Bild zu Saïs, eitel Wortgeklingel. Wenn William Wauer in seinem Spreetheater uns etwas Rechtes leistet (es könnte ja immerhin sein), so wird man nicht nötig haben, dafür nach andern Gründen zu suchen, als daß er brauchbare Talente zu finden das Glück hatte. Seine Genies mögen getrost im bergenden Schatten seiner Akademie die hohe Schule seines 'Prinzips' reiten und unerhörte Einzelmomente von sich geben. Wir sind nicht sehr neugierig auf sie. Wir haben ein Mißtrauen gegen Genies, die in Schauspielschulen gleich haufenweise auftreten.

Lied / von Maurice Maeterlinck

Schwestern, ich suchte dreißig Jahr:
Wo mag er verborgen sein?
Schwestern, ich pilgerte dreißig Jahr
Und holte ihn doch nicht ein.

Schwestern, ich pilgerte dreißig Jahr:
Nun sind die Füße mir schwer.
Schwestern, er war überall
Und ist nirgends mehr.

Schwestern, trübe die Stunde rinnt:
Zieht mir vom Fuße die Schuh'.
Schwestern, auch der Abend sinkt,
Und meine Seele sucht Ruh'.

Schwestern, sechzehn Jahre alt,
Wandert weit von hier.
Schwestern, nehmt meinen Stab zum Halt.
Geht und sucht gleich mir.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Pariser Bericht an den Agenten/ von Alfons Fedor Cohn

Hochverehrter Gönner!

Meine Dankbarkeit dafür, daß ich mich als entdeckerischer Vertreter Ihres Hauses in den dichtesten Strudel der hiesigen theatralischen Kunstgenüsse stürzen darf, ist nach wie vor ohne Grenzen. Aber daß auch dieser Dankbarkeit von dem sauren Schweiß verzweifelten Bemühens ein Tröpfchen hin und wieder anhaftet, werden Sie mir zugute halten. Welch ein Chaos von Entzückungen bietet diese Stadt, und wie schwer wird es unsereinem, aus den engsten heimatlichen Verhältnissen kommend, sich in diesem Chaos zurechtzufinden, über dem der europäisch hauptstädtische Glanz von Jahrhunderten leuchtet. Verzeihen Sie diesen ungeschäftlichen Ueberschwang. Selbst der blasierteste Globetrotter, der mit erdenfestesten Plattfüßen sich durch die orientprächtige Avenue der Tauenzienstraße oder über das glatte Parkett des Kammerspielhauses zu steuern vermag, ist sofort der hilfloseste Provinziale, wenn er hinter seinem Mazagran auf dem Boulevard des Italiens das geliebte Frou-Frou seidener Jupons in seine kunstvibrierenden Sinne schlagen fühlt. Der Klang der Worte, die Nasale allein dieser internationalen Kellner- und Diplomatensprache üben einen lähmenden Sinnenkitzel auf das Ohr eines jeden solchen Pachulken, im hiesigen Argot zu reden. Ermessen Sie daran die Schwierigkeiten meiner Aufgabe, ermessen Sie sie an dem, was ich Ihnen einleitend zu meiner neusten Entdeckung erzählen will.

Es war ein Abend in jenem kleinen Eckcafé des Boulevard Montparnasse, in dem junge deutsche Künstler täglich ihre mystischen Zusammenkünfte halten. Diese mutigen Pioniere, die kein Opfer am Gelde ihrer Väter und an der Hygiene ihres eigenen Leibes scheuen, um an der Marnelandschaft die Grunewaldseen, an der genossenen Fleischlichkeit der pariser Atelierprostitution die unnahbare Weibeshoheit der neuen Sforzas und Medicis vom Kurfürstendamm malen zu lernen. Dicht gedrängt, wie Hühner auf der Stange, hockten sie auf dem langen schwarzen Wachstuchsofa und handhabten mit zitternden Griffen, glühenden Augen und doch eisigem Schweigen ein leidenschaftliches Spiel: viereckige Steinchen, ebenholzschwarz auf der einen, elfenbeinglänzend auf der andern Seite, wurden versetzt und wieder gesammelt. Plötzlich schien man erschöpft von dem esoterischen Gehaben, und ein paar flüsternd hingeworfene Worte brachte alle zum Aufbruch. Verstohlen, den Hut in die Stirn gedrückt, folgte ich ihnen. In einer dunkeln Seitengasse fand man sich plötzlich vor einem jener Quartiertheater, von deren Existenz der gewöhnliche Sterbliche selten erfährt. ‚Das Haus Nummer 22‘ auf der illustrierten Affiche versprach Entschleierungen jener künstlerisch rücksichtslosen Art, wie man sie einem eben nur in der Lichtstadt zu bieten wagt. Die Stileinheit erstreckte sich bis

auf das Publikum. Der Fremdling, der unvorsichtig genug den bürgerlichen Hut nicht mit der legerern Kopfbedeckung der Apachenuniform vertauscht hatte, wurde dessen durch einen lauten und doch sonoren Hinweis des Südländers bedeutet. Auf der Bühne begann mittlerweile ein verführerischer Vagabund um ein keusches Landkind zu werben, und bei der energischen Handlungsführung, an der sich uns die gallische Meisterhand verrät, hatte er noch im ersten Akt mehr als ihr Herz gewonnen. Die verzweifelte Mutter, deren erfahrene Warnung allzu leicht überhört war, ruft einen Arzt herbei, der nur das vollendete Faktum konstatieren kann. Welch neue, ingeniös verblüffende Idee in dieser Situation: ein Arzt! In diesem spannenden Augenblick schob sich die doppeltbreite Garderobiere vor mich in die Bank, daß mir die Kniee glühten, und bat freundlich um eine Kleinigkeit. Wofür? — Für mich, lächelte sie wieder. — Ich frage nicht, für wen, sondern für was? — Für die Bedienung. — Aber ich habe alles bezahlt, das Billett, den Zettel, die Garderobe, ich habe auch keine Dame bei mir, der Sie hinterlistig eine Fußbank hätten unterschieben können. Wofür also? — Es ist so Sitte. Wollen Sie nun bezahlen oder nicht! — Sie machte Miene, den Vorhang fallen zu lassen, und nachgebend durfte ich mich für den Klügeren halten. Damit wich aber auch die bisherige Unsicherheit vor der seltsamen Oertlichkeit und ich fühlte mich zu Hause wie in einem eleganten großen Boulevardtheater. Derselbe vornehme Luxus, sagte ich mir. Leider war mir nun die reizvolle kystoskopische Bühnenszene dabei völlig verdunkelt worden, und erst in einer pariser Dachkammer fand ich die unglückliche Flora wieder, mit ihrem Geliebten und der Frucht ihrer gemeinsamen Schande. Der saubere Galan, der die Hilflose zu niederstem Erwerb Abend für Abend auf die Straße zu hetzen weiß, sinnt ihr jetzt an, sich an ein öffentliches Haus zu verdingen. Doch da begehrt ihre Frauenehre auf. Straßenprostitution und kasernierte Unzucht: welche Kluft! Nie und nimmermehr. Ueberhaupt. Wenn das Kind nicht wäre. (Was tut eine pariser Bühnenmutter nicht um ihres Kindes willen.) Und Flora, in die Knie sinkend, betet monologisch. Man ahnt den tiefsten dramatischen Konflikt. Und in der Tat, wenn Sie, hochverehrter Gönner, nach einer erfolgversprechenden Premiere mit Ihren erstklassigen Autoren im Café Steuer landeten, hatten Sie da nicht das Gefühl, einer ganz andern Gesellschaftsklasse gegenüberzustehen, als wenn Sie eine günstige Abrechnung in Leipzig zu einem intimen Familienabend im Blauen Affen ermunterte? Welch Realismus, welche Seelenkenntnis, welch dramatischer Instinkt in dieser Beobachtung! Was dem brutalen Verführer durch Ueberredung nicht geglückt, erreicht er durch Gewalt: in der Dunkelheit dem unglücklichen Opfer ein Tuch über den Kopf, das sein Schreien erstickt, und fort mit ihr. Ein paar Rohlinge im Parkett lachen auf, von der verständnisvollen Galerie ertönen langgezogene Pfiffe, zwei krumme Zeigefinger in den Mundwinkeln. Flora ist dem Freudenhaus überliefert. Ein wirklichkeitsgetreues, farbiges Bild, aufs stimmungsvollste durch das häufige

Auftauchen der kleidsamen französischen Uniform belebt, bietet sich dem Beschauer, das jedoch meine Feder nicht im einzelnen nachzuzeichnen vermag. Ich habe beobachtet, daß man durchweg auf der hiesigen Bühne durch die feine Nuance des ungenierten Tabakrauchens eine Dame gleich beim ersten Auftreten als nicht ganz comme il faut zu charakterisieren versteht. Hier wäre es kaum nötig gewesen, uns das leichte Wesen der Bewohnerinnen des Hauses auf diese Weise zu symbolisieren. Leicht auch im Schnitt und Material ihrer Kostüme, fällt es ihnen ebensowenig schwer, die knapp verhüllten Reize verführerisch spielen zu lassen, bald einen gichtsteifer Alten, bald einen bärbeißigen Marsjünger zu kurzem Liebesspiel in die Kulisse zu locken. Nur Flora trägt, als stummen Ausdruck ihres Protestes, das schlichte Straßenkleid. Vergebens fleht sie den zynisch gelassenen Patron hinter der spritduftenden Tonbank an, ihr die Freiheit wieder zu geben, vergebens rüttelt sie an der unerbittlich versperrten Pforte, ja am ganzen Prospekt. Wieder ist es die psychologische Intuition des jungen Autors, die mit dem unerwartetsten Kunstgriff die Katastrophe und Lösung ermöglicht. Eine magische Macht hat den Verbrecher zurück an den Ort seiner Untat gezogen. Von seinem Sünderlohn neu equipiert, hat er den Rest in den Armen der Wollust verjubelt. In dem Augenblick, als er unversehens seiner Flora unter die Augen tritt, dringt die Polizei ein, von einem hingekritzelten Notruf der Dolorosa herbeigerufen. In einem kurzen Wortwechsel von echt französischer Pointiertheit kulminiert die Tragödie: — Und wenn mich mein Kind nach seinem Vater fragt? — Sag ihm, er ist im Zuchthause! wird ihr düster zur Antwort. — Nein, er ist tot, werde ich ihm erwidern. — Mit diesen Worten pflanzt die Verzweifelte ihm das Messer in die bekannte Schulterpartie zwischen den Rippen. Von der Galerie fällt schweißdunstend ein Massenalb.

Ich muß gestehen, hochverehrter Gönner, daß ich zum ersten Mal mit einer wahren Erschütterung ein pariser Theater verlassen habe, und ich hoffe, Sie werden, auch bei dem schwachen Versuch meiner Wiedergabe, dieses Gefühl gerechtfertigt finden. Ich habe bereits die einleitenden Schritte getan, um das Werk für uns zu erwerben. In meinen Blättern habe ich es so verrissen, daß Sliwinski oder die andern Grossisten, die die großen Sachen schon in der Tinte kaufen, nichtnachträglich noch auf die Idee kommen werden, uns die unbekannte Sensation wegzukapern, und dem Direktor, der sich inzwischen mit dem Stück und seiner Truppe in die Goldgrube einer Provinzturnee gestürzt hat, und in dem ich auch den Autor vermute, bin ich auf den Fersen. Denn die Sache müssen wir bringen, koste es, was es wolle. Das heißt, wie Sie mich so richtig instruierten: wir brauchen uns den Leuten gegenüber nicht weiter zu binden, wenn nur wir das Stück bekommen, und kein andrer. Damit eröffnen wir eine neue Aera in der glorreichen (wenn auch etwas einseitigen) Theater-Entente. Was sind dagegen die immer gleichen Witzchen bei Alexander und am Trianon, was Sardou, was Bernstein, was selbst das Unterseeboot und der Hamptonklub. Machen

Se das mal, wie Papa Fiebig sagt, und Sie werden es nicht bereuen, daß Sie seiner Zeit nach schweren innern Kämpfen auf die Beteiligung an dem neuen Lötverfahren für Konservenbüchsen verzichtet und sich sowie das schöne Vermögen Ihrer Frau Gemahlin, der ich mich ergebenst zu empfehlen bitte, voll und ganz der Kunst gewidmet haben.

Zu besonders freudiger Dankbarkeit verpflichtet mich Ihre Mitteilung, daß Sie es noch in diesem Quartal möglich zu machen versuchen werden, mir den erbetenen Vorschuß von 7 Mark 35 anweisen zu lassen.

In diesem Sinne Ihr ewiger Schuldner A. F. C.

Pierrot / von Maximilian Brantl

Heinrich Mann gewidmet

Das Telegramm aus Mentone traf ihn dreißig Minuten vor Beginn der Oper, als er eben die letzte Hand an seine Toilette legte.

Ihr Tod war seit Monaten gewiß gewesen. Die letzten Tage hatte er darauf gewartet. Und dies war jetzt der tragische Moment.

Pierrot stand vor dem Spiegel und betrachtete sich.

„Kein Erblassen? Keine Träne? Warum so nüchtern, Pierrot?

Weiße Rosen. Einen vollen Strauß. Einen kühlen, schimmernden, matten Strauß — —

Aber wo ist ihr Grab? In Wien, irgendwo. Ich muß ihrer Zofe schreiben.

Liebe Frau, und tot! Und jetzt unterwegs, in einem Güterwagen der Eisenbahn, in einem engen, dumpfen Sarg. Ganz allein. In deinem schwarzen Seidenkleid. Feierlich ausgestreckt. Deine schlanken Hände spielen mit ein paar welkenden Blumen. Dein Gesicht, ganz vertrocknet —

Ich darf jetzt nicht ins Theater gehen. Welcher Kontrast!

Aber warum nicht? Ich will erleben, wie das tut. Das Leben schreitet über uns alle weg. Der Lebende hat Recht."

Das war alles. Er trat auf die Straße. Menschen und Lichter umspielten ihn. Die Luft war weich. Längst dachte er an andres. „Diese Episode ist abgetan. Auch diese. Allein bin ich wieder."

Eine Dame duftete vorüber. Unter dem Schleier, voll Geheimnis, zwei große Augen. „Wer ist sie? Gab sie ein Zeichen? Sie besitzen! Schlank. Schwarz. Geschmeidig. Unersättlich —" Ein Abenteuer, eine Welt, in drei Sekunden durchlebt, ausgekostet bis zur Neige, erledigt.

„Wie ich mich verabscheue! In dieser Stunde zu begehren! Die Frau ist tot, hörst du, die ein Teil von dir war. Ohne Hülle warst du vor ihr. Ein Teil von dir ist tot. Leerer bist du."

Einzelheiten drängten sich plötzlich. Wie sie, an einem neugeborenen

Sonntagsmorgen, sich aufs Meer hinausrudern ließen, und die Menschen am Ufer immer mehr entschwanden. Die komische Situation des ersten Kusses, als sie in einem langen Laubengang aufeinander stießen. Ihr Duft und ihre zärtliche Seide. Die Stunde, da sie, ganz ohne Willen, einander erlagen. „Wie wars nur möglich — ich mit ihr?"

Er stand am Theater, stieg hinauf, Mensch unter Menschen, trat in die Loge, grüßte, lächelte, setzte sich. Zwischen Bürgersfrauen, für den Abend aufgeputzten, saß er, nervös, ohne Begierde nach dem Kommenden. Man ging in dieser Stadt ins Theater, weil man abonniert war.

Das Zeichen. Es wurde dunkel. Die Ouvertüre.

Er war wieder allein. Die Violinen entlockten alles. „Wo wird ihr Grab sein? Ich muß nach Wien fahren, im Sommer, es auskundschaften. Dann steh ich vor ihrem Grabstein. Ich lese den Namen, den alle Leute lesen können: Hier ruht Frau Hanna und so weiter.

Wie werde ich mich benehmen? Ein paar Tränen, am Ende. Sie werden nicht echt sein. Ein Willensakt wird vorhergehen. Immerhin, Tränen. Ein Moment, an den man sein Leben lang denkt."

Er erinnerte sich eines Zeitgenossen, der seine tote Geliebte in dreihundertfünfundsechzig wunderschönen Sonetten besang. War seine Leidenschaft dieser ebenbürtig? Er scheute sich, darüber nachzudenken.

Der Vorhang teilte sich. Ein abgeschmacktes Bühnenbild. Meyerbeer.

„Eigentlich hätte ich nichts versäumt, wenn ich zu Hause geblieben wäre. Der Tenor singt abscheulich. Dritte Garnitur. Die Heuberg ist guter Hoffnung, die ganze Stadt weiß es, wie müht sie sich ab!" Teilnahmslos, mit schlechtem Gewissen, blickte er auf die Bühne. „Sie kann sich viel erlauben."

Und, unmittelbar darauf: „Wir haben alles durchgekostet. In welche Tiefen sind wir gestiegen! Erbärmlich und zärtlich war ich, machte große Worte, war brutal. Sie, erfahren, immer bereit, willig, ohne Widerstand. Wie das Echo. Ungesund war alles."

Er scheute sich nicht mehr, es auszusprechen.

„Das südliche Klima, die Einsamkeit, ihre schleichende Krankheit. Mit unheimlicher Kraft hing sie am Leben. Dem Augenblick hingegeben, ohne Hemmungen. Sie begehrte mich. Sie zwang mich. Was war sie mir? Bequem.

Zärtlich war sie. Gütig. Nachsichtig. Niemand kann nachsichtiger sein. Fröhlich war sie. Wir lachten oft. Ich war verzagt damals, sie immer mutig.

War sie häßlich? Ich sah sie nicht an. Daran will ich nicht denken. Ihre Lippen — nein, nein!

Sie hat mich geliebt. Jeder Moment ihres letzten Lebens war mit Liebe ausgefüllt, zu mir. Sie gab mir Ruhe und Gewißheit. Ungebeten gab sie. Ich hatte es gut. Ich verlangte nichts andres.

Wirklich, Pierrot? Immer schieltest du nach andern Frauen, strahlenden, zu denen dich verlangte. Was war dir diese kranke, ausgelebte Frau?

Ja, ich haßte sie. Ich war ihr verpflichtet. Ich spielte ein zweideutiges Spiel. Trotzdem hielt sie mich, auch nach dem Abschied.

Ein Stück Jugend verschwendet, hingegeben um nichts, um nicht viel —
Eine Stunde vielleicht, die wertvoll war, oder zwei —

Da saßen zwei am Meer, auf einer Bank in den Felsen. Die Menschen, alle Menschen waren fern. Wie zwei verlorene, verirrte Kinder saßen sie. Jedes Wort war störend, jeder Gedanke lächerlich. Sonne, Wellen, ferne Küsten. Kleine weiße Wolken hinter dem Vorgebirg. Ein Segel, vielleicht ein Segel, aus der Welt, und, aus der Tiefe, ein Fischerlied. So war es gut und leicht zu leben." — —

Genug, genug. Der Akt ist zu Ende. Alles klatscht dir Beifall, Pierrot. Gut gedacht, Pierrot! Laß dich sehn, Pierrot! Jetzt ist Pause —

Pierrot erhob sich, lächelte, grüßte und ging heim. Ein williges Kind, kam er zur lauen Nacht. Sie war gut zu ihm, geleitete ihn durch Straßen und Gassen.

Er blickte ein wenig oft zu Boden. Aber sanft und hutsam bog sie immer wieder sein Haupt zu den spärlichen Sternen.

Alles geht seine Wege / von Peter Altenberg

Verhandlung im Gerichtssaal

Der Staatsanwalt: „Der Angeklagte Romangshorn ist wegen Mordes an seiner Frau Sartypa verurteilt zu zehnjährigem Zuchthaus — — —."
Der Oberleutnant von Zarsky bricht ohnmächtig zusammen.

Ein Jahr vorher

Speisezimmer des Herrn Romangshorn.

Herr Romangshorn zu Frau Sartypa: „Wie schön, wie poetisch Du den Soupertisch arrangiert hast — — —"

Sartypa: „Ich bin gegen Militärs. Aber Du sagtest mir, ich solle Dir zuliebe diesen Herrn Oberleutnant nett behandeln — — —. Ich bin nur gern mit Dir allein!"

Es läutet.

Pause.

Der Oberleutnant erscheint. Vorstellung.

„Herr Oberleutnant von Zarsky — — — meine Frau."

„Mein Mann sagte mir viel Schönes von Ihnen."

„Ich bin leider ein rüder Soldat, sonst würde ich es wagen, Ihnen zu sagen, daß ich ihren Gatten verehre, ja, für den vollkommensten Menschen halte — — —."

Man setzt sich zum Souper.

Das Stubenmädchen beginnt zu servieren.

Der Vorhang fällt.

Rundschau

Sári Fedák

Herbst im Frühjahr. Holder Jugendschönheit leicht verwehter Hauch. Anmut, der schon Kosmetik nachhelfen muß. Und der Eindruck dennoch groß, zauberisch und reizvoll. Das Auge ist bläulich-grau, wie der weich gefiederte Hals einer Turteltaube. Aber vielleicht von ganz andrer Farbe. Ich weiß es nicht. Ich habe es beide Male nicht erkennen können. Man blickt in einen tiefen See der Tatraberge, und das Auge verliert sich in ihn und kann doch keinen Zoll durchdringen. Und bleibt sinnend an der Oberschicht haften, blickt plötzlich auf, zum Himmel, von dem ein enger Teil sich durch die engen Berge stiehlt und dann wieder auf das farblos-farbige Wasser. Man sieht nichts, gar nichts, und muß immer wieder hineinblicken. Da wird die Musik lebhafter, gerät in wildes Kollern, in Ekstase, in Fieber, und ich fahre auf aus meinen Träumen. Was geht denn vor? Die Fedák hat jetzt ein tambour de Basque zur Hand genommen, den Rock hochgeschürzt und sich das Haar zurecht gesteckt. Nun geht der Tanz an. Erst sachte, dann immer wilder, schneller, rasender, verzückter, in weiten Bogen und Kreisen, die Gäste sitzen im Rund und der Rock schlägt immer toller durch die Luft; Millionen Beine, in weißseidene Strümpfe versteckt, taumeln, rasen, wirbeln vor den geblendeten Augen. Da hält sie an, mit einem Ruck, urplötzlich, alles steht still, ein Schlag mit dem Tambour auf das entblößte vorgestreckte Knie — und der Beifall tobt. Dann singt sie. Mit gräßlicher Stimme. Es klingt wie zwei Stimmen, wie eine verstimmte Terz oder wie der Ton eines zerbrochenen Ventilhornes. Und im reizvollsten schlechten Deutsch. Vielleicht deswegen sehr wirkungsvoll. Aber später singt sie etwas Ungarisches mit erstaunlich viel Empfindung, die ich zu allerletzt erwartet hätte. Und da kann ich mir die Wirkung recht gut erklären. Im zweiten Akt ein entzückendes Liedchen mit dem fürtrefflichen Hans Waßmann. Da hat sie ein hellblauseidenes Kleidchen an, das reicht lange nicht bis zu den Knieen herab, und dazu einen weiten, blauen Kinderhut, und goldene Löckchen fallen auf ihren schönen, warmen Hals; sehr fein geringelt. Und die Aermchen hängen aus den gerüschten Viertelärmeln herab. Und da sieht sie ganz wie ein kleines Mädel aus, das von ihrer Gouvernante in Lausanne durch den Stadtpark spazieren geführt wird, und dessen Eltern in der Jacquingasse wohnen oder sonstwo auf der Wieden oder zumindestens im Cottage. Aber da erinnere ich mich rechtzeitig, daß sie gar keine Wienerin ist, nicht einmal eine Oesterreicherin, sondern aus Ungarn kommt und sogar leidenschaftlich Politik getrieben und gegen den bösen, schönen Grafen Tisza agitiert hat. Und so auch noch andre nette Sachen. Wie eine ungarische Soubrette . . . .

Felix Stössinger

Bayreuther Nachtrag

Tagesblätter berichten, daß Siegfried Wagner sich nach einer der spätern Lohengrin-Aufführungen dem applaudierenden Publikum ge-

zeigt habe. Man will nicht so boshaft sein, an eine Claque zu glauben. Auch während des ersten Zyklus schien man gelegentlich das Erscheinen der Künstler erzwingen zu wollen, wobei es allerdings mehr zu einem gewissen Sport kam. Nach dem Genuß dieser Weltwerke die Frage zu lösen, ob durch die Gewalt der Fäuste nicht vielleicht doch das Hausgesetz durchbrochen werden kann: das ist gewiß des Schweißes der Edlen wert. Seit Jahren wird ja übrigens das Schlußbild des ‚Parsifal' ‚auf Verlangen' noch einmal gezeigt — zweifellos die peinlichste Geschmacklosigkeit, weil hier lediglich dem Auge ein Dakapo geboten wird, dem Ohre nicht.

Eine allgemeine Aufhebung des Hausgesetzes in Bayreuth wäre den Verständigen weniger ein Aergernis als den getreuesten Wahnfriedianen, die aber wahrscheinlich in einen Rausch des Entzückens gerieten, als sie von der kühnen ‚Tat' ihres Siegfrieds hörten. Die treuen, alten Helfer, denen Bayreuth alles zu danken hat, hinter dem Vorhang zu lassen und sich selbst davorzustellen: das ist Siegfried Wagner. Er ist gewissermaßen der geborene Jubilar. Schon zu Ehren seiner Geburt komponierte sein Vater was, und sein ganzes Leben erscheint als ein bewußtes Jonglieren mit der Erbschaft eines Namens. In diesem Jahr hat er gleich zwei große Schachzüge gewagt: die Uebernahme der Festspielleitung und den Knix. Oder will er sich damit herausreden, daß er als ein Werk Wagners auf dieser Bühne erscheinen dürfe? Da muß denn doch gesagt werden, daß nicht alles, was ein Künstler macht, Kunst ist.

Paul Schlesinger

Aus der Praxis

Annahmen

Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier, Schauspiel. München, Hoftheater.

Karl Schönherr: Das Königreich, Phantastische Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Ernst Schrader: Zwischen Nacht und Morgen, Dramatische Dichtung. Hannover, Königliches Theater.

Frank Wedekind: Oaha, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

Paul Wertheimer: Wenn zwei dasselbe tun, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

11. 8. Helene Voelk: Irrlichter, Drama. Dresden, Centraltheater.

15. 8. Georg Okonkowski: Die Waffen der Frau, Lustspiel. Pyrmont, Fürstliches Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

André Avèze und Paul Souchon: König Midas, Komödie. Orange, Festspiele.

Neue Bücher

Dramen

Hans Plümacher: Giuliano, Schauspiel. Köln, Selbstverlag. 141 S. Mk. 4.—.

Carl Rößler: Hinterm Zaun, Stilleben. München, Spiegelverlag.

Robert Salm: Ein ehrliches, altes Haus, Wiener Familiendrama. Dresden, E. Pierson.

Alois Aegidius Spitzner: Der Valentino, Tragikomödie. Wien, Verlag des ‚Literarischen Deutsch-Oesterreich'.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 36
3. September 1908

Briefe über das neue Theater

Erster Brief

Der Direktor an den Poeten (Achim von Arnim an Clemens Brentano)

Schreiben Sie mir im Ernst, ich sollte eins der beiden Stücke des Calderon, deren Uebersetzung ich Ihnen hierbei ohne Dank zurücksende, zur Einweihung unsers neuen Theaters aufführen? Herr Poet, Sie rasen, und Serenissimus ließe mich auch ins Tollhaus bringen — und das mit Recht. Gestern abend bat ich unsre Psyche, mir etwas daraus vorzulesen, das gibt mir gleich einen bestimmtern Eindruck, und ich kann nebenher dabei essen. Der dicke, pockennarbige, beschnittene Amant hatte treffliche Austern angeschafft und einen guten Eilfer für uns Elfen, aber dafür mußte er auch dabei sitzen und mit hören, was unsre Psyche ein wenig zerstreute. Denn einmal knarrt er immer mit seinen glänzenden Stiefeln, zweitens streift er immer über sein neues, englisches Hosenzeug, wovon er gewiß andern so schlecht zugemessen hat, daß es ihm nichts kostet, dann zieht er alle Augenblicke die Uhr mit den unzähligen Petschaften heraus, und endlich klappert er unausstehlich mit den Goldstücken in der Westentasche und zählt sie heimlich durch, ob ihm auch keines gestohlen ist. Und wenn er noch alles an sich fand, wie er es verlassen hatte, so lächelte er so wohlgefällig, daß Psyche es lange für Beifall hielt und mit großer Anstrengung fortlas. Aber unser schönes Kind wäre fast an den Versen gestickt, besonders bei der unendlichen spanischen Dialektik, die ganz ernsthaft Blume und Besen vergleichen könnte und alle Silben und Worte rückwärts und vorwärts kombiniert. Was sie da für Tonreihen aus allen ihren guten Rollen ausgeboten hat, ist schwer nachzumachen, bald hörte ich Gurli, bald die Jungfrau, und doch konnte sie keine Art Empfindung hineinlegen, keine dramatische Gestalt herausbringen. Das war eine Häckselschneiderei, der Amant zog das Maul bis an die Ohren und wollte sich totlachen, ich wollte mein Buch in Ehren erhalten und machte ihn auf die Schönheit der Anlage aufmerksam, dabei trank ich in der Verlegenheit eine Flasche bis auf den

Grund aus. Lag es an Psyche, an uns, oder am Stück, daß wir nicht recht weit kamen? Freilich, der Amant blinzelte so verliebt aus den Affenaugen, daß Psyche mir geradeaus erklärte, wenn sie morgen die Jungfrau spielen solle, so dürfe sie nicht mehr die Verse lesen, sie bekomme davon einen rauhen Hals. Sie werden dabei an den Bauer denken, der beim Pflügen nicht wollte auf Hochdeutsch nach dem Weg gefragt sein, weil das seine Pferde scheu mache, aber so eigensinnig ist die Praxis: was ihr Poeten für höchsten Wohlklang ausgebt, zerschneidet oft dem Deklamator die Kehle. Mit dem halben Stücke im Kopfe ging ich von Psyche fort zum Kapellmeister, den ich schon vor dem Hause auf seinem Flügel phantasieren und dazu mit dem Munde trompeten hörte. Er nahm mein Anerbieten, mit ihm den Calderon zu lesen, sehr hoch auf und versicherte, noch ehe er ihn gelesen, daß er ihn ganz in Musik setzen wolle, dabei kam er aber wieder ins Phantasieren, schlug seine Blicke gen Himmel auf und nuselte zum Erbarmen auf dem Fortepiano. Ihr Poeten wäret recht glücklich, wenn Ihr Euer leeres Gefasel so leicht wie die Musiker mit ein bischen Wohllaut gutmachen könntet, aber Euch sieht ein vernünftiger Mann gleich ins Herz, ob da Apollo hineinstrahlte oder ein Sparlämpchen aus geborgtem Oel. Bei diesem Geklimper fing der Puthahn, den er unter seinem Fortepiano zum Mästen eingegittert hält, zu träumen an und kullerte, bis sein Meister und Mäster versicherte, für den Frevel müsse er morgen sterben, auch sei er fett, und übermorgen sollten ich und Sie und vielleicht noch ein paar ihn bei ihm essen, ich möchte es Ihnen schreiben. Ich nahm es für uns beide an, aber da muß ich vorher fragen, ob Sie noch fromm sind, oder ob meine bittere Mageneſſenz die Trüffelpastete in Ihnen und Ihre Leber, die mit der Gänseleber sympathisiert, kuriert hat? Sie müssen wieder sündigen, ich kann ohne Sie nicht lustig sein, ich meine ohne Ihren Gegensatz. Der Meister wird selbst kochen, es wird delikat. Musengünstling, schmieren Sie eine Art Apotheose auf den Puthahn, wie er, lange von der Musik zum Opfertode vorbereitet, endlich unter Abrahams Messer fällt. Nehmen Sie den Abraham auf Moria zum Vorbild, so haben wir das musikalische Ingrediens, und erheben Sie nur bei jeder Gelegenheit des Meisters Musik zum Himmel, so rückt er alle seine guten Weine nach der Reihe heraus, der Puthahn muß sich freuen, den Magen eines solchen Musikers zu begeistern. Es gibt vielleicht noch mehr Spaß an dem Tage, ich schreibe Ihnen noch davon, Psyche muß kommen, und der Teufel soll Sie holen — wenn Sie nicht einmal wieder so lustig wie damals, als Ihnen der lederne Eierkuchen wie ein Heiligenschein auf den Kopf gesetzt und wohl befestigt wurde. Vale Direktor

Nachschrift. Ich habe nachts noch etwas im Calderon gelesen, es ist doch manches Gute darin; wäret Ihr Poeten nur nicht so fremdartig geworden in griechischer, spanischer, englischer Leserei, es könnte Euch nicht schwer werden, aus solchen Stücken etwas zu bilden, das unsre deutsche Völkerschaft, die Ihr bald zu gering, bald zu hoch achtet, lebendig an-

spräche. Aber Ihr freut Euch nur, wenn Ihr mit Hilfe von Silben- und Reimteufel etwas zustande bringt, wie es andern alten oder neuen Völkerschaften beliebt hat; wie es unser Volk liebt, ist eine Kleinigkeit für Euch, das wollt Ihr erziehen, ehe es Euch erzogen hat. Ihr müßt das nicht übelnehmen, aber es ärgert mich, wenn ich in Euch so viele schöne Talente ungenutzt untergehen sehe, mit denen ich, wenn ich sie besäße, die ganze Welt regieren wollte; wenn Ihr nichts dem Volke zuliebe tut, verlangt Ihr doch, daß es Euch lieben, Euer Verdienst anerkennen, Euch reichlich besolden und noch mehr ehren soll. Ich schreibe Ihnen das, um Sie wegen der vielen vergeblichen Arbeit zu trösten, die Sie an den Calderon gewendet haben; das Theater kann Ihnen nichts dafür zahlen, denn er ist nicht aufführbar, vielleicht läßt sich ein Buchhändler damit anführen, der sich eben erst etabliert hat und noch nicht weiß, für wen die Bücher gedruckt werden. Ich zahlte gern, es ist mein Ernst, aber die Rechenmeister monieren gleich, wenn für ein Manuskript bezahlt worden, das nicht zur Aufführung gekommen, denn da fehlt eine Rubrik. Würde es nur einmal aufgeführt, auch wenn es total mißfiele, so könnte ich zahlen, darum frage ich an, ob Sie Geld und Schande oder kein Geld und keine Schande wollen, denn fallen müssen beide Stücke ohne Gnade und Barmherzigkeit.

Der Ungetreue / von Maurice Maeterlinck

Und kehrt er einst heim,
Was sag ich ihm dann? —
Sag, ich hätte geharrt,
Bis mein Leben verrann. —

Wenn er weiter fragt
Und erkennt mich nicht gleich? —
Sprich als Schwester zu ihm,
Er leidet vielleicht. —

Wenn er fragt, wo du seist,
Was geb ich ihm an? —
Meinen Goldring gib
Und sieh ihn stumm an. —

Will er wissen, warum
So verlassen das Haus? —
Zeig die offene Tür,
Sag, das Licht ging aus. —

Wenn er weiter fragt
Nach der letzten Stund'? —
Sag, aus Furcht, daß er weint,
Hat gelächelt mein Mund.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Medea

Es war keine akustische und keine optische Täuschung: immer wenn Adele Sandrock sich zeigte, wurden die Zischlaute durch Beifallssalven überknattert. ‚Medea' ist abgelehnt, Medea dagegen gefeiert worden, und man könnte daraus schließen, daß eine bedeutende Tragödie von einer kulissenreißenden Tragödin gespielt wurde. Es wäre ausnahmsweise ein Trugschluß. Allen Respekt vor den Deutschen, die pietätvoll genug waren, den toten Grillparzer zu feiern, nachdem sie den lebendigen hatten verkümmern lassen. Aber das ist kein Grund, auch heute noch in pietätvoller Urteilslosigkeit Grillparzer als Gesamterscheinung neben Kleist und mit seiner ‚Medea' über den Euripides zu stellen. Der antike Dichter gibt nicht die Saat, sondern nur die Ernte von Medeens Geschick und bewegt sich damit in dem engen Spielraum einer bloßen Katastrophe. Dafür liegt hier der Brennpunkt aller jener Leidenschaften, die in Medeen gährten, und sie endlich auf den Gipfel grausiger Taten treiben. Zu dieser Katastrophe eine vielaktige Vorgeschichte zu erzählen, die sich nicht anders als in epischer Umständlichkeit abrollen kann, heißt ihre Schlagkraft abschwächen; für diese grausigen Taten gar eine subtile Motivierung anzustreben, heißt nicht, sie vermenschlichen, sondern sie vollends verunmenschlichen. Denn jetzt erst wird der Kindermord, der bei der klassischen Medea einer lapidaren Hemmungslosigkeit entspringt, unglaublich, grauenhaft und unvermittelt. Es ist, als habe Grillparzer ihn nur behalten, weil er ihn gefunden. Bei Euripides stimmt eins zum andern. Die Kolcherin ist beim Verrat des Griechen gleich entschlossen, ihre Kinder umzubringen, und nach dem Mord erbarmungslos genug, den Vater dieser Kinder zu verhöhnen. Die Grillparzersche Medea ist demgegenüber nicht etwa ein gemischter Charakter, sondern einfach ein konstruiertes Monstrum. Es wird ihr das Seelenleben einer Ibsenschen Gestalt untergeschoben, und wenn schon nicht die logische, so doch die dichterische Konsequenz müßte es ihr zur Pflicht machen, an der großen Enttäuschung ihres Lebens innerlich zu verbluten. Statt dessen haut und sticht sie um sich. Grillparzer ist nicht Faust genug, um ganz mit den Greueln der alten Fabel aufzuräumen, wohl aber ist er Philister genug, um diese übernommenen Gräuel durch ängstliche Beschwichtigungen zu verwässern. Seine Medea war Nora und wird Norma: das wäre eine menschenmögliche Entwicklung von harter Einsicht zu sanftem Edelmut. Nur daß weder Nora noch Norma ihre Kinder getötet haben, und daß Grillparzer von der einen zur andern nicht auf dem Umweg über den Viehhof dürfte gelangen wollen. Es ist unerträglich, wenn die bluttriefende Medea Weisheiten von sich gibt, die ihr

von vornherein verwehrt haben müßten, zur Mörderin zu werden, und es läßt sich nur eine Macht denken, die diesem verlogenen Gewäsch seine parodistische Wirkung nehmen könnte: die Musik. ‚Medea' als Oper hat vielleicht eine Zukunft. Die Größe der Grillparzer-Trilogie ist eine Legende der Literaturgeschichte.

Daß das Deutsche Theater aus einer ähnlichen Geringschätzung den dritten Teil allein aufgeführt hat, ist darum nicht anzunehmen, weil es ja sonst nicht einmal den dritten Teil aufgeführt hätte. Für die Grillparzer-Gläubigen freilich ist diese Loslösung des Schlußstücks ein Sakrileg. Für sie werden dadurch nicht nur die Fäden der äußern Handlung, sondern auch die feinen Fasern der psychologischen Begründung zerrissen. Aber was bedeutet ein bischen, was selbst sehr viel Unklarheit gegen die bleierne Langweiligkeit der ganzen elf Akte! Es ist also eins von den beiden Verdiensten der Reinhardtschen Aufführung, daß sie es bei fünf Akten hat bewenden lassen. Es ist ein negatives, ziemlich unfreiwilliges Verdienst. Hätte man sich nämlich deshalb mit der ‚Medea' begnügt, um das ohnehin schon verdächtig gewordene Grillparzermärchen nicht der Belastungsprobe zweier Theaterabende auszusetzen, dann hätte man auch nichts verabsäumen dürfen, um die Mängel dieser fünf Akte zu verhüllen und die Vorzüge zu beleuchten. Die Schwäche liegt in dem Doppelbruch der Medea, der Wert in der fast modernen Sprenkelung ihrer Gegenspieler. Ueber den Bruch zwischen der Mörderin und der Kanzelrednerin Medea sucht uns der Dichter selbst nach seinen geringen Kräften hinwegzuhelfen. Dem Mord folgt ein Auftritt zwischen Kreon, Gora und Jason, der keinen Inhalt, aber einen dramaturgischen Zweck hat: durch seinen bloßen Ablauf die aufgeregten Gemüter zu beruhigen. Der Vorhang fällt und hebt sich wieder über einer wilden, einsamen, von Wald und Felsen umschlossenen Gegend: an völlig anderm Ort zeigt auch Medea sich als völlig andre. Wer gutwillig ist, mags glauben. Die Regie des Deutschen Theaters, für die Reinhardt noch immer nicht verantwortlich zu machen ist, streicht die Beruhigungsszene und läßt Medea auf der rauchenden Mordstätte ihre Schlußtiraden hersagen. Aber das ist ein Fehler, der wenigstens jeden Augenblick beseitigt werden kann. Die Folgen, die der Irrtum über die Beschaffenheit von Medeens Gegenspielern gehabt hat, sind nicht so leicht zu entfernen. Man hat Kreon und Kreusa möglichst sympathischen, durch und durch gutartig wirkenden Personen anvertraut und diese beiden Gestalten damit gewissermaßen ins Recht gesetzt. Sie haben aber Unrecht, und Medea, die so beredt und keiner Selbstanzeige abgeneigt ist, hätte alle Ursache, uns auch etwas von den Wilden zu erzählen, die doch bessere Menschen sind. Herr Diegelmann, um dessentwillen man einmal den ‚Don

Carlos' einstudieren müßte, wenn das ein interessanteres Stück und der Graf Lerma eine wichtigere Rolle wäre, hat nur die Repräsentationsfähigkeit, aber ganz und gar nicht die realpolitische Unbedenklichkeit für seinen Griechenkönig, und Fräulein Konstantin war nicht davon zurückgehalten worden, in die konventionelle Unschuld von achtzehn Jahren die Grillparzersche Königstochter zu verwandeln, die an die dreißig ist und so kurz vor Toresschluß über Leichen geht, um einen Mann zu ergattern. Im Deutschen Theater wären Kreon und Kreusa Herr Wegener und Frau Durieux, während Herr Diegelmann die Gesetztheit für den Herold der Amphiktyonen hätte, aus dem ein strebsamer Anfänger ganze Volksszenen herausmeiningerte. Das alles war falsch und verriet nigends eine überlegene Leitung, und was nicht falsch war, das war so farblos, wie Herrn von Wintersteins Jason, oder so erfolglos um Schaurigkeit bemüht, wie Frau Wangels Gora, für die sich Grillparzer bei der Premiere am Burgtheater eine Persönlichkeit wünschte, in Organ und Beiwesen noch um einige Tinten dunkler als die seiner Meinung nach gewaltige Kolcherin.

Die Kolcherin der Sandrock ist das positive von den beiden Verdiensten der Aufführung. Nicht einmal im August dürfte um einer großartigen Schauspielerleistung willen alles übrige vernachlässigt werden; aber nach der vorangegangenen Liebestragödie ist man schon zufrieden, daß man sich hier an einer solchen Leistung freuen kann. Die Poppe ist heute noch erschütternder, weil sie die Mutter ihrer Kinder ist und ihre Sinne zu früh darben müssen; das erklärt fast physiologisch den Paroxysmus ihrer Leidenschaft. Die Sandrock ist die Großmutter und entlastet dadurch ihren Jason ein bischen zu sehr. Aber nicht blos ihr Alter geht über die dichterische Figur, es geht das Riesenmaß des Leibes und der Seele weit über Menschliches hinaus, und so wird man bei ihr überhaupt gut tun, sich jenseits aller tatsächlichen Glaubhaftigkeit an die artistische Bewunderung zu halten. Sie erscheint furchtbar und unheimlich, vergrämt, aber ungebeugt. Man glaubt ihr, daß sie den Drachen in den Schlaf gesungen hat. Ihre Augen haben es leichter, im Haß zu erstarren als vor Schmerz überzugehen. Zur Dolorosa ist sie zu stolz: sie gleicht einer rächenden Kriemhild, die aus schwarzem Lockenwirrsal hervor gespenstisch in eine fremde Welt starrt. Aber nicht blos in der Ruhe ist der Anblick malerisch: auch jede Bewegung der Sandrock ist schön und groß, und wenn schon der Inhalt ihrer Worte eine einzige Disharmonie ist, so entsteht doch die künstlerische Harmonie durch die vorbildlich vollkommene Verschmelzung von Gebärde und Ton. Der Ton selbst ist nicht sehr abwechslungsreich und streckenweise müde und stumpf. Aber immer wieder kommen Aufschwünge und Ausbrüche von so schneidender Wucht und so dunkelprächtiger Leidenschaft, daß die echteste tragische Stimmung geboren wird.

Graf Ehrenfried / von Otto Hinnerk

Ein vieraktiges Lustspiel, das in der ‚Modernen Bühne‘, einer Sammlung dramatischer Werke, herausgegeben von Erich Reiß, verlegt von Hermann Ehbock in Berlin, erscheint, und von dem hier der größte Teil des ersten Aktes mitgeteilt wird.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ort und Zeit: Deutschland, Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts.

Erster Akt

Schloßhof des Grafen Ehrenfried. Alles verfallen, verwildert und nur notdürftig ausgebessert, aber von ehemals reichen Verhältnissen zeugend.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Graf Ehrenfried und der Justizrat treten auf

Georg: Los! (Mömmel dudelt auf seinem Dudelsack, alle andern schreien, der Graf inbegriffen, aus voller Kehle: „Puff, puff“. Dann die übrigen ohne den Grafen: „Hurra, hurra, Seine Gräfliche Gnaden sollen leben!“)

Georg: Tausend Jahre und tausend Jahre!

Die übrigen (einfallend): Soll er leben, soll er leben!

Justizrat (verwundert): Was ist das?

Ehrenfried (großartig): Ich danke Euch, meine Getreuen. Ich danke. Und bin zufrieden. (Liebenswürdig zum Justizrat) Wie gefällt Euch mein Hofstaat? Es sind gute, gute Leute und meinen es herzlich.

Georg: Noch einmal: Los! (Die Szene wiederholt sich) Los! (Ebenso)

Ehrenfried: Genug, genug. (Zum Justizrat) So seid mir denn herzlich im Schlosse meiner Väter willkommen. Haben wir nicht viel — was wir haben, bieten wir gern. Gelangtet Ihr heute durch das Ungeschick Eurer Diener und die Mangelhaftigkeit meiner Wege nicht, wohin Ihr wolltet, so hoffe ich, soll es Euch doch nicht gereuen. Mich, offen gestanden, freut der Radbruch und der Irrtum Eurer Diener. Er führt mir einen unverhofften, werten Gast zu. Die Rosenbergische Gnädige wird sich wohl noch eine Weile ohne Euch behelfen können. Euer Wagen ist ja auf dem Wege zu ihr. Mag sie vorerst mit dem vorlieb nehmen. Und Eure Leute werden melden, daß Ihr wohl seid. Später führt Euch dann mein Gefährt nach Rosenberg. — Majordomus!

Georg: Gräfliche Gnaden befehlen?

Ehrenfried: Ich bin mit dem Empfang zufrieden. — Lise, du darfst mir die Hand küssen. — Einen Trunk!

Georg: Sogleich, Gräfliche Gnaden!

Ehrenfried: Man tummle sich! Solche Gäste läßt man nicht warten.

Justizrat: O bitte, Gräfliche Durchlaucht.

Georg: Befehlen, Herr Graf, ihn hier draußen? (Leiser) Das Dach im großen Saal ist nicht mehr ganz sicher.

Ehrenfried: Natürlich hier draußen. In der freien schönen Natur. Von Gottes Odem angeweht. Oder leidet Ihr gar an Podagra, Herr?

Justizrat: Keinesfalls. Meinetwegen keine Umstände.

Ehrenfried: Lassen wir es uns hier draußen wohl sein.

Justizrat: O gewiß. Die Bäume geben ja den schönsten Schatten.

Ehrenfried: Nicht wahr? O, ich bin stolz auf meine Linden.

Justizrat: Ihr habt gejagt?

Ehrenfried: Ein wenig. Ich habe hier eine vorzügliche Jagd: Rehe, Hirsche, Hasen, Sauen, Fasanen, Rebhühner, Schnepfen die Menge. Freilich kostet mich die Unterhaltung des Ganzen ein Erkleckliches. Wenn Ihr nachher meine Hunde ansehen wollt, so werdet Ihr eine vorzügliche Zucht finden. Aber tretet doch eine Weile ein, werter Gast, und seht Euch mein Schloß an. Es gibt auch noch Räumlichkeiten darin, wo uns kein Spätzlein etwas in den Rheinwein wird fallen lassen. Und wenn Ihr findet, daß das alles hier einige Reparaturen nötig hätte . . .

Justizrat: O, warum denn?

Ehrenfried: Ja, Verehrtester, die Zeiten sind schwer. Besonders für den Landmann. Die öffentlichen Anlagen, die Wegverbesserungen und so weiter, und was ich sonst etwa noch an barem Gelde hätte, frißt mein Prozeß auf.

Justizrat: Ihr habt einen Prozeß?

Ehrenfried: Natürlich. Und was für einen, Liebwertester. Tretet ein. (Gehen ins Schloß)

Georg (zu Mömmel): Hast es gehört?

Mömmel: Ich mein' wohl.

Georg: Und welchen Respekt dieser Justifitiarius vor unserm Herrn hat. Und wie liebreich und besorglich dieser mit ihm ist. Nun ja, nun ja: er ist eben ein Justifitiarius, ein Gelehrter, ein Schriftkundiger und Rechtsdeuter. Das begreift sich doch. Geh zum Kellermeister und laß dir Wein geben. Vom besten heute. Der Herr Graf hat einen kühlen Trunk befohlen.

Mömmel: Wo ist der Kellermeister?

Georg: Ach, Mömmel, Mömmel, wo? Nein, Mömmel, ich will lieber selber gehen. Ich traue dir nicht, Mömmel. Bei allen Heiligen Gottes, du bekämst es jetzt, jetzt, ohne alle Rücksicht auf Zeit und Umstände, fertig und söffest den Wein selber, anstatt ihn dem Herrn Grafen hinzutragen.

Mömmel (lüstern): Wein? Wirklicher Wein?

Georg: Wein, Mömmel, wahrhaftiger Wein. Solcher, von dem man sagt, daß er des Menschen Herz erfreut. Erinnerst du dich an jenen alten Juden, der vor einem Jahre hier durchkam? Es war ein unverschämter Mensch . . .

Mömmel: Ja, er sagte, so eine Bettelwirtschaft hätte er sein Lebtag noch nicht gesehen!

Georg: Schweig, Mömmel. Der Alte hatte ein Fäßchen Wein bei sich. Es war nur saurer Krätzer, und der Ernst stahl es ihm. Der Jude aber merkte es und wollte es wieder haben. Als er sah, daß er es nicht bekam, schrie er: na, den Dieb würde schon die gerechte Strafe treffen, wenn ihm die Säure den Magen durchfresse. Aber ich hatte aufgepaßt, wo Ernst das Faß versteckt hatte und brachte es beiseite. So bewahrte ich Ernst vor einem Loch im Magen und rettete gestohlenes Gut. Siehst du, und heute ist der Tag da, den Schatz hervorzuholen.

(Ehrenfried und der Justizrat kommen wieder durchs Schloßportal hervor)

Ehrenfried: Die Bilder im Ahnensaal leiden allerdings etwas durch den Regen. Doch es sind Kunstwerke darunter. Jetzt will ich Euch mein Vieh und meine Hunde zeigen.

Georg (mitleidig seufzend): Ach Gott.

Justizrat: Es wird mir ein Vergnügen sein, Herr Graf. Wie es mich auch sehr interessierte, Euer Schloß zu sehen. Diese Einrichtung! Es ist alles eigenartig bei Euch.

Ehrenfried (auf den Ahnensaal hinzeigend): Ich werde die Dachsparren abbrechen und die letzten Ziegel beseitigen lassen. Dann sollt Ihr einmal sehen, wie es sich dort an schönen Sommerabenden herrlich sitzen wird. Wenn vom Himmelsplafond herab die Sterne blitzen und in den dichten Lindenzweigen die Grillen zirpen. Da wird es sich pokulieren lassen! Sagt, Herr Justizrat, Ihr liebt doch auch ein frohes Lied, guten Wein und eine heitere Gesellschaft? Sagt, ist ein Dasein in der freien, frischen Natur nicht tausendmal schöner als alles andre, was es sonst noch geben mag? Mich beengt die Stadt. Alles Gemauerte drückt mich nieder. (Umherzeigend) So ists mir recht, wenn sich Natur auch bei mir im Hause zu Gast lädt. Frei und sein eigener Herr sein ist das Schönste, was das Leben bietet. Freilich gibt es noch einen Wunsch, den mein Herz hegt, einen einzigen.

Justizrat: Und der wäre?

Ehrenfried: Nichts schöner als für sich zu leben, allein, auf meinem Schloß, in der Einsamkeit meines Waldes. Aber manchmal kommt mir auch noch ein andres Gelüst. Dann möchte ich hinaus, unter die Menschen, hier oder weit fort, mich ins Leben stürzen, wo sein Strom am mächtigsten rauscht.

Justizrat: Ihr? Und zu welchem Zweck?

Ehrenfried: Um eine große Tat zu tun!

Justizrat: Wie?

Ehrenfried: Irgend etwas Gewaltiges, Erstaunliches, Ruhmvolles zu vollbringen. Nicht zur Verwunderung der andern, Justizrat, nein, gewiß nicht, nur um mich selber zu erproben, meine Kräfte besser kennen zu lernen. Doch nun zu den Rüden! Zu den Rüden, Freund. Hört Ihr den hellen Ton ihres Gebells? (Zu Georg) Die Jäger sollen kommen.

Georg: Gräfliche Gnaden, der Jäger Ernst ist noch nicht heimgekehrt.

Ehrenfried: Ich weiß, ich sandte ihn aus.

Georg: Aber Paul wird bei den Ställen sein.

Mömmel (für sich): Da schläft er gewöhnlich und schlägt sich in den Bauch, was er zusammenstahl.

Ehrenfried: Also hin zu den Rüden! Ihr werdet erstaunt sein, wie die Tiere mich lieben. Von weitem schon spüren sie mich und schlagen mit dem hellen Ton der Freude an. O, auch die tierische Kreatur hat ihren Schmerz wie ihre Lust. Hört Ihr?

Justizrat: Ich vernehme nichts.

Ehrenfried: Seltsam. So steht es um Euern Gehörsinn nicht am besten. (Gehen ab)

Mömmel: Um meinen auch nicht. Nun zeigt er ihm die leeren Hundeställe. Es stinkt nicht einmal mehr drin. So lange ist schon alles Hündische daraus fort.

Georg (weinend): Jammer, Jammer. Der gute Herr. Wer kanns sehen und ohne Tränen bleiben? (Ernst, der zweite Jäger, kommt)

Ernst (einen Vogel hinwerfend): Georg, da hast du was in die Küche. Der Herr sagte mir: eile dich und schieße mir einen Kapitalhirsch oder Auerochs oder ein Elentier. Na, da machte ich mich denn in das Rosenbergische hinüber, sparte jedoch mein Pulver, denn einen Ochsen hätte ich, ohne erwischt zu werden, ja doch nicht fortschleppen können. Aber dieser Gansvogel kam mir in die Quer. Ich nicht faul, drehte ihm den Hals um und machte mich davon. Es hats niemand gesehen.

Mömmel: Eine wahrhaftige Gans!

Georg (entzückt): Ernst, du Prachtjunge! Eine größere Freude, als mir heute diesen Wildschwan zu schießen, hättest du mir nicht machen können. Du mußt ein Schütze sein! Flog er hoch? Die Wildschwäne sind sonst sehr scheu.

Ernst: Na, es ging an. Nicht höher, als daß er seine Plattfüße immer noch auf der Erde haben konnte. Aber ich nahm ihn aufs Korn, lockte ihn ein wenig mit Gack, Gack und warf ihm ein paar Brocken Erde hin, die er für Brot nahm, und so hatte ich ihn denn.

Georg: Ein famoser Schuß. Schleunigst damit zu Lise.

(Ehrenfried und der Justizrat kommen wieder)

Ehrenfried: Ja nun, das wußte ich nicht. Der Jäger wird sie spazieren geführt haben.

Justizrat: So mags wohl sein.

Ehrenfried: Ah, Ernst. Wo sind denn die Hunde?

Ernst (verdutzt): Die Hunde?

Ehrenfried: Ja. Was hast du denn da, Georg?

Georg: Einen Wildschwan, den Ernst geschossen hat.

Justizrat (näher tretend): Wildschwan?

Ehrenfried: Bravo, bravo! Der soll unsre Tafel zieren. Schnell damit in die Küche.

Justizrat: Einen merkwürdig kurzen Hals hat dieser — Wildschwan.

Ernst: Er flog hoch. Ungeheuer hoch. Aber ich habe gute flinke Beine. So flog ich denn hinterher, bis ich ihn erwischte.

Ehrenfried: Sehr gut, Ernst. Sehr gut.

(Der Magister tritt auf. Er ist am elendesten kostümiert, aber in ehemals modischen Kleidern. In der einen Hand trägt er eine Peitsche, mit der er lebhaft knallt, in der andern schwingt er eine Kuhglocke. Dazu schreit er: „Muh, Muh". Einige vom Hofstaat stimmen in verschiedenen Tönen ein. Man hört sein Muh und seine Glocke schon, ehe er sichtbar wird. Er kommt von links. Alle weichen ihm aus)

Justizrat: Welch neues Wunder?

Ehrenfried: Ah, meine Kühe mit ihrem Hirten.

Magister: Pax vobiscum. Hic est nostra via. Ich bitte, mich mit meinem schwer dahin wandelnden Rindvieh durchzulassen. (Zum Justizrat) Bitte, nehmt Euch vor dem Bullen in acht. Er kann nichts Fremdes ausstehen und ist sehr stoßbegierig. Supplico.

Ehrenfried (den Justizrat beiseite ziehend): Da müssen wir schon Platz machen.

Justizrat: Bulle! Kühe! Seltsam, seltsam. Mein Gesicht scheint doch etwas sehr in Abnahme begriffen sein.

Magister: Gratias ago. Oh! hü! Bleß, willst wohl Ruhe geben?

Ehrenfried: Gefällt Euch mein Vieh? Es ist meine ganze Freude. Und die Milch, die ich von ihnen bekomme.

Justizrat: Ich finde Euer Gnaden Hunde wie Kühe unübertroffen. Sie müssen leicht zu ernähren sein.

Ehrenfried: Es macht sich. Und habt ihr auf meinen Kuhhirten geachtet? Er hat studiert, ist Magister. Versteht Euch Latein und Griechisch.

Justizrat: So viel Wundersames wie heute ist mir noch niemals begegnet. Ich komme mir vor, als ob ich in einem verzauberten Lande sei.

Ehrenfried: Haha, Verehrtester, haha! Aber der Zauber ist schön, gelt? Ihr müßt nur mit den rechten Augen zu schauen wissen. Darauf kommt alles an. Daß man das Wahre sieht, das, was Freude macht. Worauf ich zurückkommen wollte: die schöne Witwe residiert also von nun an auf Rosenberg?

Justizrat: Wie ich Euch sagte. Und ich bin zu ihr beschieden.

Ehrenfried: Ist sie wirklich schön?

Justizrat: Ich will es meinen. Manchen hat es schon gereut, ihr allzugenau in die Augen gesehen zu haben.

Ehrenfried: Gereut? Weshalb wohl?

Justizrat: Weil er sich ein Herzleiden dadurch zuzog. Sie ist spröde und kühl. Nicht von der zärtlichen, sentimentalen Art. Man sagt, sie könne der Männer entbehren.

Ehrenfried: Ha!

Justizrat: Kommt mit mir und seht mit eigenen Augen.

Ehrenfried: Mit Euch?

Justizrat: Schon als guter und getreuer Nachbar seid Ihr dazu verpflichtet.

Ehrenfried (in sich gekehrt): Ich weiß nicht, ob ich ein Weib lieben könnte, das ich sehe. Von denen ich träume, sie sind alle schön, gut, hold.

Justizrat: Meint Ihr? Aber diesen Traum da zu träumen, würde ich doch raten. Und bedenkt, sie ist reich.

Ehrenfried (träumerisch, nur halb bei der Sache): Reich? O nein, o nein. Wer wollte denn Gold erheiraten, Verehrtester?

Justizrat: Auch das überlegt, Herr Graf, gewännet Ihr den Heiratsprozeß um die Rosenbergischen Güter, so könntet Ihr wohl auf alle Rechtsstreite um Batzen verzichten.

Ehrenfried: Es sind ja die Rosenbergischen Güter, um die ich prozessiere.

Justizrat (höchst erstaunt): Wie?

Ehrenfried: Jedoch davon später. — Ich erinnere mich an etwas ... (Still in sich hinein) Vögel singen in den Zweigen ... Verzeiht einen Augenblick. Mein Verwalter erwartet mich. Lustwandelt ein wenig. Sofort kehre ich zu Euch zurück. (Ab)

Justizrat (allein): Ein Prozeß um die Rosenbergischen Güter, anhängig am Kammergericht? Wo sollte er es denn sonst sein? Ich glaube, er ist doch mehr als blos ein halber Narr. Nämlich ein ganzer! Wofür ihn freilich weit und breit das Land ausschreit.

(Lise kommt, um den Tisch zu decken)

Justizrat: Wie heißest du, mein Kind?

Lise: Lise.

Justizrat: So? — Und was stellst du im Schlosse des Herrn Grafen vor?

Lise: Ich? — Nichts. Man ruft mich Lise und dann komm' ich und tu', was zu besorgen ist. — Und wenn der Herr Graf mit mir zufrieden ist, darf ich ihm die Hände küssen. Aber er sieht mich dabei nie an.

Justizrat: Und das vermissest du?

Lise: Ich mein', wenigstens immer mit Absicht wegzusehen, brauchte der Herr Graf doch nicht.

Justizrat: Tut er das?

Lise: Ich meins.

Justizrat: Lise, ist das all Euer Silberzeug?

Lise: Ja. Wir nennen aber auch das irdene so und müssen uns damit behelfen, bis der Herr Graf seinen Prozeß gewonnen hat.

Justizrat: Ih, wieder dieser Prozeß! So hast du auch von dem gehört?

Lise: Ei, natürlich.

Georg (der sich bei den letzten Worten Lises vom Prozeß im Hintergrund gezeigt und sie gehört hat): Ah, der Herr Justifitiarius reden mit der Lise von dem Prozeß. Mit Verlaub, sie ist doch eine dumme Bauerdirn.

Justizrat: Und du?

Georg (achselzuckend): Ach Gott! — Sie versteht doch nichts davon ...

Justizrat: Aber mit dir würde es sich lohnen, Alter?

Georg: Ich meinte, hochgeehrter Herr Justifitiarius. Wir bedauern, daß Ihr nicht Zeit habt. Ihr würdet heute gut bei uns essen, Herr Justifitiarius. Die gräfliche Küche war vorzeiten berühmt. Die schmeckte selbst Kaiser und Königen. Wenigstens hat zu Zeiten des seligen Herrn Grafen der Vater unsers gnädigen Herrn Kurfürsten bei uns vorlieb genommen. Aber, wenn ich fragen darf, wie steht es denn jetzt mit unsern Aussichten?

Justizrat: Soso. Du weißt also auch davon?

Georg: Ich? Ich? Ei ja, daß ich nur nicht lache . . .

Justizrat: Lachen?

Georg: Verzeihen der Herr Justifitiarius, wenn ich es tue, wirklich tue in dero Gegenwart. Aber sich zu enthalten, ist schwer.

Justizrat: Weshalb denn?

Georg: Nun seht: ich nichts davon wissen? Ja, wer sollte denn sonst davon wissen, wenn nicht ich?

Justizrat: So bist du es am Ende, der diesen ganzen Prozeßtraum ausgeheckt hat?

Georg: Fast ists so, Herr Justifitiarius! Ja, eigentlich ist es im allergenauesten Wortverstand so. Allen Respekt, allen tiefsten und untertänigsten Respekt vor dem durchlauchtigen Herrn Grafen. Er ist gut, er ist klug, er ist edel, aber was die weltlichen Angelegenheiten betrifft, das werdet Ihr wohl schon gemerkt haben, doch etwas unbekümmert. Und eines Tages nun, als ich hier den Jammer, den Jammer, Herr! sah und wie es immer weiter herunterging, da hab' ich mir denn gesagt: es muß ein Ende werden. Und hab' den Prozeß um die Rosenbergischen Güter entdeckt. Das war unser neuer Erdteil. Damals lebte drüben der alte Herr, der Mann der Frau von Rosenberg, noch. Aber er hielt sich immer in der Residenz auf. Und seitdem warten wir nun, daß die Sache vorwärts geht. — Und um mein Leben gern, Herr Justifitiarius, möchte ich wissen, wie es jetzt steht. Um mein elendiges, gleichgültiges, höchst zu negligierendes Leben, sagt mir, Herr, ein Wort davon.

Justizrat: Freund, du bist mir der seltsamste Sterbliche, der mir je vorgekommen ist. Du erfindest einen Prozeß —

Georg: Wie?

Justizrat: Du selbst und glaubst doch daran mit der ganzen Kraft deiner Seele?

Georg: Ja, meiner armen, elendigen Seele. Habt Erbarmen, sprecht!

Justizrat: Seltsame Geschöpfe Gottes! Sie gehen auf ihrem Kopf, sehen sich die Welt von unten her zwischen ihren Beinen hindurch an und wissen es nicht. — Hum, mein Freund, du weißt . . .

Georg: Wie, wie? Erbarmen!

Justizrat: So gern ich wollte . . . Mein Eid! Meine Amtspflicht.

Georg: Oh!

Justizrat: Doch immerhin, aber verrate es niemanden.

Georg: O, ich schweige, schweige wie das dunkle, stille Grab!

Justizrat: Am besten wäre es . . .

Georg: Wie?

Justizrat: Am sichersten gelänge es . . .

Georg: O sprecht, sprecht. Spannt mich nicht auf die Folter!

Justizrat: Es wäre das Ratsamste . . . daß der Herr Graf nämlich die schöne Witwe . . .

Georg: Witwe . . .

Justizrat: Heiratete.

Georg: Hei—

Lise: Heiratete?

Georg: Bist du auch noch da? Geh fort. — Ja, aber . . . aber . . .

Justizrat: Wenn du Einfluß auf ihn hast, Alter, bringe ihn dazu. Dann werde auch ich die Hunde in Euern Ställen wieder kläffen hören. Und sonst noch meinen Spaß dabei haben. (Geht ab)

Lise: Heiratete?

Georg: Ja, ja, du dummes Ding, heiratete! Was gaffst du? — Natürlich, warum soll denn unser Herr Graf die Frau von Rosenberg nicht heiraten können? — Lise, mach' kein so blödes Gesicht! — Das heißt natürlich, wenn sie jung genug und schön genug und in ihn genug verliebt ist und außerdem gut und brav und recht . . . O, Lise, Lise — sei mir nicht bös, du kannst ja nicht dafür, daß du nicht gescheiter bist! — Das wird ein Leben! Das wird eine Wonne!

(Ehrenfried kommt sinnend zurück)

Ehrenfried: Wo ist unser Gast?

Georg: Der Herr Justifitiarius ist nur ein wenig auf die Seite gegangen.

Ehrenfried: Ist der Wein bereit?

Georg: Ja, Herr Graf.

Ehrenfried: So suche unsern Gast und bitte ihn her.

Georg: Wie Gräfliche Gnaden befehlen. (Georg ab)

Ehrenfried: Nun, Lisel? Wie geht's?

Lise: Wie immer, Herr Graf.

Ehrenfried (sie bei der Hand nehmend): Hör zu, Lisel:

Vögel singen auf den Zweigen,
Wolken flüchten vor den Winden,
Wissen ihren Pfad zu finden;
Und ich sollt' mich dir nicht neigen?
Blüten öffnen sich und beben
Und verbreiten süße Düfte,
Sehnsucht zittert durch die Lüfte;
Und ich sollt' zu dir nicht streben?
Klarer Sonne goldnes Scheinen,
Wieder dann in trüben Schauern

Grauer Tage grämlich Trauern;
Und ich sollt um dich nicht weinen?

Lise (nach einer Pause): Was ist das, Gräfliche Gnaden?

Ehrenfried (versonnen): Das sind Verse.

Lise: Verse?

Ehrenfried: Reime.

Lise: Ja so. Wie auf den Lebkuchen.

Ehrenfried: Ja. Und weiter ist das Sehnsucht. Sehnsucht nach einem süßen Sich-Verstehen, Sich-Suchen, Sich-Finden, Sich-Aufgeben ... Sehnsucht nach dem Schönsten dieser Erde ...

Lise: Ja, Gräfliche Gnaden ...

Ehrenfried: — Und ich sollt' mich dir nicht neigen?

Lise: Gräfliche Gnaden werden zufrieden sein mit der Bratengans. Ich habe mir Mühe gegeben.

Ehrenfried: Nicht wahr, Lisel, welche man liebt, der neigt man sich gerne?

Lise: Es wird wohl so sein, Gräfliche Gnaden.

Ehrenfried (ins Ferne schauend): Und ich sollt' um dich nicht weinen?

(Justizrat kommt, ihm folgt Georg)

Georg: Der Herr Graf lassen bitten.

Ehrenfried (sich aus seinem Sinnen reißend): Ah so. Verzeiht, daß ich so gar lange verweilte. Ein höchst wichtiges Geschäft hielt mich ab. Doch nun tut mir Bescheid. Musik! Musik! (Mömmel dudelt los) Mundschenk, fülle die Becher. Auf Euer Wohl, Justizrat!

Justizrat: O, zu viel Ehre.

Ehrenfried: Auf Euer Wohl mit diesem guten Tropfen. Tusch! (Mömmel dudelt)

Ehrenfried (schmeckt erstaunt): Es ist ja — Wein.

Georg: Es ist Wein, Herr Graf.

Ehrenfried: Wahrhaftiger Wein? Göttertrank?

Georg: Sicher, Herr Graf.

Ehrenfried (zum Justizrat): Behagt Euch der Tropfen?

Justizrat: Ich finde ihn etwas säuerlich.

Ehrenfried: Er ist herb. Das ist richtig. Trinket! Trinket! Es lebe, was wir lieben.

Justizrat: Darauf stoße ich an. Selbst mit diesem Essig. Es lebe jene schöne Frau, zu der sich so viele Augen erheben. Doch keins, scheint mir, als das Eure wird es mit Glück tun.

Ehrenfried: Ihr seid ein Schmeichler, Justizrat. Sie lebe. Sie, die ich meine!

Justizrat: Es lebe Elfriede von Rosenberg!

Ehrenfried: Tusch, Tusch! (Wieder wie vorhin)

Justizrat: Und nun noch eine Neuigkeit, die ich Euch bis dahin vorenthielt. Ich gehe zwar von hier zu Frau von Rosenberg. Aber von dort

aufs fürstliche Jagdschloß. Unser gnädiger Kurfürst ist auf dem Wege dahin, vielleicht schon eingetroffen. Der ganze Hof wird in diesen Tagen dort sein. Lustbarkeiten aller Art werden sich drängen. Bälle, Jagd, Feuerwerk, Theater, Maskenspiel. Ihr dürft Euch dem nicht entziehen. Zeigt Euch unter den edelsten Kavalieren des Landes. Bringt Euch in Erinnerung! Man soll das nie versäumen. Der Träger eines so alten Namens muß eilen, seinem Fürsten zu huldigen.

Ehrenfried: Der Kurfürst?

Justizrat: Ja. Und der ganze Hof. — Unser Herr vergibt die Hand der schönen Elfriede. Er nimmt Interesse an ihr.

Ehrenfried: Der Kurfürst? — Der Kurfürst soll leben! Tusch! Tusch! Tusch! (Wie vorhin, jetzt aber dreimal)

Justizrat: Nun, was sagt Ihr?

Ehrenfried: Ich will es mir überlegen. Georg, laß anspannen, damit unser werter Gast, sowie es ihm bequem ist, aufbrechen kann.

Georg: Es ist alles bereit.

Justizrat: Erlaubt, daß ich Abschied nehme. Es eilt. Ich sollte vor Einbruch der Nacht in Rosenberg sein.

Ehrenfried: Also. So leid es mir tut. Den Wagen, den Wagen!

Georg: Gleich, gleich. Paul!

(Es fahren Paul und Georg, an der Deichsel ziehend, den Wagen heran)

Ehrenfried: Aha. Bitte, steigt ein.

Justizrat: Dort? Ja, und die Pferde?

Ehrenfried: Ja, die Pferde . . .

Georg: Sind leider ermüdet . . .

Ehrenfried: Ah ja. Leider! Ich vergaß es.

Georg (schnell): Aber die Sänfte ist in gutem Stande.

Ehrenfried: So bitte ich Euch, die zu benutzen.

Georg: He, holla, holla. Sputet Euch.

(Mömmel und ein Jäger gehen ab und kommen mit der Sänfte zurück)

Justizrat: So, so. Gott sei Dank. Meine Augen sind doch noch nicht ganz so schlecht, als ich dachte. Etwas sehen sie doch noch. Ist mir für meine Füße lieb.

(Der Justizrat steigt unter allgemeiner Hilfeleistung ein. Als sich die Träger aber mit der Sänfte eine Strecke fortbewegt haben, bricht der Boden ein, so daß der Justizrat mit den Füßen auf die Erde zu stehen kommt)

Justizrat: Hilfe, was ist?

Magister: Oho, ein kleiner Mangel! Das Bodenbrett war schon lange etwas durchgefault. Der Herr Justifitiarius werden die Füße anziehen müssen, oder wenn das auf die Dauer zu unbequem werden sollte, könnte der Herr Justifitiarius zur Abwechslung etwas mitgehen. Der Weg ist gut und zurzeit auch trocken.

Mömmel (auftretend): Herr Graf, Herr Graf!

Ehrenfried: Was ist?

Justizrat (da die Träger vorwärts gehen): Halt doch, Ihr Dummköpfe. (Setzt sich zurecht)

Mömmel: Herr Graf, ein Wagen.

Magister (ausschauend): Ein Wagen. Drüben. Kann natürlich nicht heran.

Justizrat: Halt, Kerle. Ein Wagen?

Magister: Die Herrschaften kommen selber schon.

(Frau Elfriede von Rosenberg und Ernst, ein Edelmann, treten auf)

Ehrenfried: Da ist ja —

Justizrat: Frau von Rosenberg! — Laßt mich hinaus.

(Georg und der Magister helfen dem Justizrat unter allerlei Fährlichkeiten aus der Sänfte)

Elfriede: Was ist das für ein Fahrzeug?

Magister: Vehiculum mirabile et extraordinarium! Ein außerordentliches Gefährt!

Elfriede (lachend): Es scheint.

Justizrat: Gott sei Dank, daß ich ihm mit heilen Knochen entronnen.

Ehrenfried: Verehrte Frau —

Elfriede: Graf —

Justizrat (vorstellend): Graf Ehrenfried.

Elfriede: O, ich hatte schon flüchtig das Vergnügen, wenn auch nur ufällig im Walde. Graf, Ihr entschuldigt, wenn wir Euch so unvermutet überfallen. Mit Ernst auf dem Heimwege von einem Besuch begriffen, trafen wir auf des Justizrats blessierte Kutsche, welche sich mühsam genug dahinschleppte, und erfuhren durch den Diener, daß unser Freund hier bei Euch zurückgeblieben.

Ehrenfried: O, ich weiß nicht, wie ich dem Zufall danken soll . . .

Ernst: Da Frau von Rosenberg sehnlichst der Ankunft des Justizrates entgegenharrte —

Elfriede: Und Freund Ernst meinte, daß die Beförderungsmittel auf Schloß Ehrenfried einiges zu wünschen lassen könnten . . .

Ehrenfried (verlegen): Wie es geht im Leben, schöne Frau . . .

Georg (eilig): Unsre Pferde . . .

Justizrat: — Sind ermüdet, ja, ich weiß es, Freund. Und fürchte, in diesem Kasten wäre ich allerdings nur halb gerädert —

Magister: Der Herr hätten allerdings acht geben müssen, daß ihm die Schienbeine, die Tibiae nicht geschunden worden wären —

Elfriede: Kurz und gut, Graf, wir haben vor, Ihnen unsern Rechtsfreund in unserm eigenen Wagen zu entführen.

Justizrat: Ich habe versucht, Graf Ehrenfried zu überreden —

Ehrenfried: Ich komme, komme! Nur noch einige Vorbereitungen, und morgen schon —

Justizrat (einfallend): Begrüßen wir Euch im Kurfürstlichen Jagdschloß.

Elfriede: Ah, Ihr gedenkt —

Justizrat: Der Graf wird unserm Gebieter die Freude machen.

Elfriede: O, vorzüglich.

Justizrat: Und vielleicht, Graf, daß Euch dort beim Ringelstechen, beim Tanz, auf der Jagd, ganz gleich wo immer, auch Gelegenheit wird, jene Tat zu verrichten, von welcher Ihr vorhin schwärmtet.

Ernst: Eine Tat?

Justizrat: Eine große Tat!

Ehrenfried (abwehrend): O, das ist nur ein Traum müßiger Stunden...

Ernst: Doch es wird Zeit.

Elfriede: Ihr gestattet, Graf —

Justizrat: Zum Wagen!

Ernst (spricht mit Ehrenfried)

Elfriede (zum Justizrat): Von was für einer Tat redet Ihr?

Justizrat: Davon mehr auf dem Wege. Ihr dürft Euch auf einige Ueberraschungen gefaßt machen.

Elfriede: Ein seltsamer Mensch.

Justizrat: Wie gefällt er Euch?

Elfriede: Züge und Haltung verraten den Edelmann — aber der vernachlässigte Anzug, diese Diener, diese ganze Umgebung? Ich hörte wohl davon, aber man glaubt es erst, wenn man es mit eigenen Augen sieht.

Ernst (zu Ehrenfried): Also auf Wiedersehen im Jagdschloß.

Ehrenfried: Auf Wiedersehen! (Während sich Elfriede und Ernst schon entfernen) Justizrat, sie ist schön.

Justizrat: Gewinnt Frau Elfriedens Hand, so habt Ihr Eure schönste Tat.

Ehrenfried: Sie ist schön. — Georg, Musik!

Georg: Frau Elfriede, hoch!

Alle Ehrenfriedischen: Hoch, hoch!

Magister: Puff! Puff!

(Mömmel und die andern schließen sich, während Ehrenfried und der Justizrat den Vorangegangenen folgen, tumultuarisch den Rufen an, Mömmel bläst seinen Dudelsack)

Vorhang

Vom stuttgarter Theaterjahr / von Fritz Baader

In wenigen Wochen beginnt auch hier die ‚neue Saison'. La saison est morte ... Man kanns bestätigen; sie hat ja nie gelebt. Aber: vive la saison? ... Ich glaube kaum, daß es besser wird. Ich bin Pessimist geworden in dieser Hinsicht; nicht aus Veranlagung, wohl aber aus Erfahrung und oft enttäuschter Hoffnung wegen.

Ja, ja, die Konkurrenzlosigkeit! Schon als ich im letzten Jahre Ihnen über stuttgarter Theaterverhältnisse Grundlegendes schrieb, wies ich auf diesen Krebsschaden unsers Hoftheaters hin. Nie hat Monopolstellung stärkern Schaden gestiftet, künstlerische Stagnation schlimmer gefördert. Nun hoffen wir auf den Herbst 1909. Mit neuen Plänen trägt man sich: Im Herbst jenes glorreichen Jahres soll im Mittelpunkt der Stadt, an einem der belebtesten Plätze, ein ‚Intimes Schauspielhaus' erstehen, das die ‚Moderne' pflegen will. Ich glaube, das Unternehmen braucht nur die Hälfte von dem zu halten, was man sich von ihm verspricht, und es hat gewonnenes Feld. (Daß Stuttgart Theaterboden hat, beweist ja allein die Tatsache, daß in den heißen Sommermonden dieses Jahres eine berliner Truppe im Saal unsers Variétés mit gutem Erfolg Schau- und Lustspiele geben konnte. Literarischen Anstrich hatten diese Stücke freilich nicht; aber wer verlangt das, wenn an den Talhängen die Trauben im Sonnenbrand reifen?) Aber selbst gesetzt den Fall enttäuschter Hoffnung: — den Wettkampf wird das Unternehmen doch entfachen, das ältere Institut würde dann erst seine vollen Kräfte entfalten und sein Können offenbaren. Wir haben ähnliches ja erst auf dem Gebiet des Zeitungswesens erlebt.

Annoch schläft dieser künstlerische Ehrgeiz. Das Theater funktioniert; schätzte man die Leistungen nur nach der Vorstellungen Zahl, es setzte ein Fleißbillet. Aber diese Funktion gefällt sich in einem ähnlich tödlichen Rhythmus, wie die Maschinerie bureaukratischer Verwaltungen in andern Dingen; und man bewertet nun einmal Theaterleistungen nicht nach der Tourenzahl des Triebrades. Verdrossenheit und Unlust — das ist der Eindruck, den die Oeffentlichkeit im allgemeinen von dem Betrieb als ganzem empfing. Spätsommernachmittagschwüle; man sehnte sich ordentlich nach einem kräftigen, reinigend wirkenden Luftzug, nach einer einzigen Vorstellung, die nicht ausgebrauchte Schablone gewesen wäre. Nach einem eigenen Einfall der Regie sehnte man sich; nach einem mutigen Griff der Hand, die das Premierenmaterial zu sichten hat. Was seit Jahren Gewohnheit ward, blieb: Erstaufführungen von Werken, über die man anderswo längst zur Tagesordnung übergegangen war; Uraufführungen, die jeder Einsichtige vor der Aufführung, ja vor der Einstudierung als Nieten erkannt haben mußte; ein paar Neueinstudierungen mit befremdenden Besetzungsmißgriffen; im übrigen ein unbegreifliches Ignorieren der schweren, wuchtigen Schätze, die deutsche und fremde Dramatik in Jahrhunderten aufgeschichtet hat. Ibsen und Björnson, Kleist, Hebbel und Ludwig, Hauptmann und Halbe und manch andrer, der gerade hier tiefe und durchgreifende Wirkung getan, schlummern in den Archiven. Nur dem Schillerzyklus bleibt man unwandelbar treu, gibt ihn dafür aber in Aufführungen, für die man anderswo danken würde.

Und dabei haben wir ein Schauspiel-Ensemble, aus dem sich bei entsprechender Führung etwas herausholen ließe. Es sind ja nicht gerade schauspielerische Individualitäten von Bedeutsamkeit darunter, höchstens

unsern ersten Charakterspieler Oscar Hofmeister ausgenommen, der leider nur nicht Gelegenheit hat, sich voll zu geben. Aber wir besitzen in Blankenstein einen Heldenvater von markiger Kraft und innigem Menschenverständnis, in Richter einen Helden, der in der Verkörperung mannhaften Naturburschentums seinen Platz füllt und nur einer künstlerisch-maßvollen Zügelung seines nie gestillten Spieleifers bedürfte. Denn es ist nie gut, wenn ein Schauspieler seiner Art sich mit einem ‚Hamlet‘ abquälen will. Freilich sind wir auf der steten Suche nach einem ‚Jugendlichen‘, und die zweiten Garnituren sind allzu sehr mit Anfängern durchsetzt. Schlimmer steht es mit den weiblichen Kräften. Frau Rossi gibt harten Frauen vorgerückterer Jahre, stolzen Königinnen, schmerzgeprüften Müttern die ganze Herbheit gereiften Könnens, und bisweilen — in Ibsen-Dramen — geht von ihr unmittelbares Menschentum aus. Fräulein Stehle ist eine Naive voll Anmut und Schelmerei, auch eine achtunggebietende Nora vermag sie zu spielen. Aber schon das Tätigkeitsfeld der sogenannten ‚Heroine‘ ist sehr beschränkt: Frau Remolt gelingen erdstarke Bauernmädel, auch Schnitzlersche wiener Mädel — Königinnen mißlingen und entgleiten ihr unversehens ins Parvenuhafte. Die Liebhaberin endlich, Fräulein Feldhofen, erfreut sich unbegreiflicher Beliebtheit; geschickte Anpassungsfähigkeit ist alles, was ich ihr nachrühmen kann; Gestaltungskraft und Gehaltgebung sind ihr gänzlich fremde Dinge. Mängel gibts also auch hier genug. Aber selbst Ensembles mit minderwertigern Einzelkräften habe ich schon inniger, einheitlicher da zusammenspielen sehen, wo eines mit seiner Truppe zusammengewachsenen, klugen und anempfindenden Spielleiters Geist das Ganze durchdrang. Aber: Herr Meery mag ein theoretisch geschulter, manches wissender Mann sein, die Suggestionskraft des Künstlermenschen traue ich ihm nicht zu. Und was Herr Stephany als Regisseur zu leisten vermag, muß sich erst noch zeigen. Ich glaube aber, über das Können eines gewandten Routiniers kommt auch er nicht hinaus.

Soviel im allgemeinen, denn daraus resultieren die Einzelschäden, auf die ich hier schon aus Gründen des Raumes nicht näher eingehen kann. Ich will mich auf eine kurze Chronik des Spieljahres beschränken. Die Uraufführungen zunächst. Ueber das verunglückte Experiment mit ‚Ethelwold‘, Tragödie in drei Akten von Carl Maria und Emil Schultze-Malkowsky, schrieb ich Ihnen seiner Zeit schon. Mehr innere Berechtigung hatte der Versuch mit dem Volksdrama Ernst Eges ‚Helmbrecht‘, weil es sich dabei um einen stuttgarter Autor handelte. Ege versuchte eine Dramatisierung des Meier-Helmbrechtschen Gedichts unter psychologischer Vertiefung und reicherer Motivierung des ziemlich primitiven Gefüges seines Vorwurfs. Aber er verirrte sich zu diesem Behuf allzu sehr ins Feld des rein Theatralischen, ohne der epischen Breite Herr zu werden und geriet durch falsch verstandene kulturhistorische Treue des Kolorits knapp an den Rand des Lächerlichen. Mit Herzogs dramatisiertem Feuilleton, den ‚Condottieri‘, hatte man so wenig Glück wie mit Wildenbruchs ‚Raben-

steinerin', diesem übertriebenen Theater von der Schaukomödie Gnaden. Sudermanns 'Rosen' versandten ihren Treibhausduft, und Ganghofers süßliches Versegestammel der 'Sommernacht' nahm man mit jener Gelassenheit hin, die man hier den Premieren der Spätjunisommerabende entgegenzubringen pflegt. Dazwischen mischten sich einige französische und englische Lustspielimporten gar nicht so übler Art; leider ward der gallische Witz durch Hoftheatermoralin entwässert und in deutsches Blumenthaltempo verledert, und für die Wildesche Dialektik fehlte es an der nötigen pointierten Dialogführung.

Ein paar Gastspiele versprühten einen Schimmer fremden Genießens und hinterließen unfruchtbare Sehnsucht: Kainz spielte seinen Hamlet (leider in der verstümmelten Burgtheater-Bearbeitung), seinen Rudorff im 'Rosenmontag'. Die Triesch offenbarte in drei Rollen ihr vielseitiges Talent. Frau Eysoldt mimte Lulus erdenwärts ziehende Dämonie, und die Desprès, der die Herbheit des vierten Standes allein liegt, gefiel sich in der glänzenden Schneiderkunst des modernen Paris als die 'Parisienne' Henri Becques.

Japanisches Papier Pflanzenfaser / von Peter Altenberg

Er hatte ihr bereits alles geschenkt, was eine liebevolle zärtlichste Seele sich ausdenken könnte — — —. Nun war er am Ende seiner liebevollen Phantasie, und er hätte sich nur noch wiederholen können — — —. Sie hatte in wunderbarer moderner Auffassung alles angenommen; denn sie fühlte es, daß es eine Medizin sei für eine erkrankte Seele, besondere Dinge zu schenken, zu schenken, zu schenken — — —. Sie nahm es an, wie eine Verpflichtung gegenüber einem Herzen, das man, wenn auch unabsichtlich, krank gemacht hat; und sie sträubte sich daher auch nicht gegen solche Geschenke, die unter andern Umständen einen zu intimen Charakter gehabt hätten, wie Schirm, Handschuhe, Gürtelschnalle, Taschentücher und so weiter, und so weiter, und so weiter — — —. Nun aber war er zu Ende mit Realität und Phantasie, insofern seine Geldmittel es gestatteten — — —. Da las er in einer Zeitung eine Annonce eines echt japanischen Klosettpapiers, aus japanischen Pflanzenfasern, unerhört zart und dennoch fest im Gefüge, wovon ein Paket freilich eine Krone achtzig Heller kostete, während die einheimischen besten Sorten für eine Krone zu haben sind — — —. Er kaufte zehn Pakete und schickte sie ihr. Sie war anfangs ganz entsetzt, beleidigt und gekränkt. Aber allmählich gewann das natürliche Denken die Oberhand. Und sie schrieb einfach zurück: „Nunmehr, Zartfühlendster, wird es Ihnen aber wirklich schwer fallen, noch irgend etwas sich auszudenken, was mein Leben mir erleichtern könnte — — —."

Kasperletheater

Shopping / von Bimstein

Ich möchte gern ein Opernhaus —"

„Ganz zu Diensten. Wollen die Herrschaften etwas Fertiges — vom Lager — nein? Natürlich, Maßanfertigung ist immer viel besser. Nun, was haben sich die Herrschaften gedacht — wir haben jetzt einen sehr hübschen Typ: ‚Wagner 1913'. Garantiert von jedem Platz zu sehen."

„Daran haben wir nicht das mindeste Interesse? Wir brauchen sehr viel Logen. Wir wollen das Maß nach einer großen Galavorstellung nehmen. Etwa dreitausend Plätze."

„Sehr wohl. Und welchen Stil bevorzugen die Herrschaften —"

„Ach Gott, die Stile sind uns alle gleich lieb, wenns nur recht viel sind!"

„Recht viel?"

„Na ja, ich langweile mich immer, wenn so ein großes Dings in einem Sums gemacht wird. Also die Fassade Renaissance. Drinne Empire. Vestibül Barock und die Klosetts modern."

„Wie Sie befehlen, und wie viel darf es kosten? Für vier bis fünf Millionen kriegen Sie schon etwas sehr Schönes —"

„Das ist viel zu billig — unter fünfzehn Millionen will ich keins —"

„Na, wir können ja für zehn Millionen was 'ranmachen —"

„Machen sie was 'ran! — Geliefert wird bei mir, und die Rechnung wird zur Hälfte in der Prinz Albrechtstraße — zur andern Hälfte in der Königstraße bezahlt."

— —

Auf der Straße. Eine große Berlinerin drängt sich heran —

„Haben Sie vielleicht alte Opernhäuser zu verkaufen?"

„Lassen Sie mich zufrieden —"

„Ich zahle die höchsten Preise —"

„Was können Sie denn zahlen?"

„Drei Millionen und mach' alles unten durch —"

„Ich trage es Ihnen noch in die Wohnung dafür —"

„Ich zahle vier Millionen —"

„Machen Sie, daß Sie fortkommen —"

„Ueberlegen Sie sichs noch mal — und dann schreiben Sie mir Leipziger Platz — Karte genügt. Die Konkurrenz zahlt ja doch nichts.

— —

Bei der Konkurrenz.

„Also gut, sieben Millionen, aber was mach ich aus dem alten Opernhaus?"

„Einen Wartesaal —"

„Für die Straßenbahn?"

„Meinetwegen auch — aber ich dachte für Sie selber. Ihr habt Euch

ja immer so geärgert, wenn Ihr auf dem Pariser Platz warten mußtet. Dann können Sie da ja untertreten."

„Na schön — aber ich wollte noch was mit Ihnen besprechen — wegen dem Grunewald — wir kriegen ja gar keine Luft mehr —"

„Wozu brauchen Sie Luft —?"

„Dann bitte ich Sie nur noch eins — lassen Sie wenigstens drei Bäume stehen —"

„Warum denn das?"

„Sehen Sie, wir haben soviel Kinder — und wenn wir denen Märchen erzählen, wo ein Wald drin vorkommt, werden sie nicht wissen, was das ist. Dann wollen wir sie zu den drei Bäumen führen und sagen: Das ist ein Wald."

— —

Im Gesindevermietungsbureau.

„Ich möchte zum ersten Januar einen neuen Theaterdirektor —"

„Waren Sie denn mit dem alten nicht zufrieden?"

„Sehr sogar. Ich habe ihn auch nicht entlassen — nur war er mir ein bischen zu feurig, zu modern. Und da ich gerade für die Reorganisierung meiner Filiale in Hannover einen jungen, energischen Menschen brauchte, so hab ich den hingeschickt. Nun will ich aber für Berlin Ersatz. Wie gesagt — 'n bischen gesetzter muß er doch sein für den Gendarmenmarkt. So was Altes, Ruhiges, Feines möchte ich haben —"

„Tja — na, wie wär' es denn mit dem alten Strantz?"

„Wo denken Sie hin! Strantz! Der ist ja viel zu rüstig. Den habe ich neulich auf der Straße gesehen. Wie der marschiert — der hat ja ein Feuer im Leibe — nein, ich brauche einen Mann in reifern Jahren —"

„Ich verstehe —; leider ist mir im Augenblick niemand erinnerlich. Ich werde aber darüber nachdenken und Ihnen dann berichten."

„Na gut — aber wie gesagt — 'n ganz klein bischen altmodisch darf er sein —"

Rundschau

Das londoner Theaterjahr

Zunächst ein paar Zahlen. Etwa dreißig Theater kommen in Betracht, in denen neue Stücke produziert wurden, darunter natürlich und in nicht geringer Zahl auch Operetten leichtester Art, Melodramen, Pantominen und ähnliche Gerichte. Diese dreißig Theater begnügten sich mit zusammen einundsiebzig neuen Stücken, zu denen dann noch dreißig sogenannte ‚Neubelebungen' hinzukamen; auf ein Theater also fielen nicht viel mehr als zwei neue und ein altes Stück, und das für eine etwa elfmonatige Saison! Trotzdem gelang es nur acht von diesen einundsiebzig Stücken, sich länger als drei Monate auf dem natürlich nicht von Tag zu Tag wechselnden, sondern konstant bleibenden Repertoire zu halten, und vierundzwanzig wurden

mehr als fünfzig Mal aufgeführt. Ein Stück, das hier nicht einmal fünfzig Aufführungen erlebt, gilt schon als gänzlicher Mißerfolg, und dieser Mißerfolg wurde mehr als der Hälfte der diesjährigen Neuheiten zuteil. Den alten Stücken ging es etwas besser: sie wurden durchschnittlich sechzig Mal aufgeführt, was begreiflich ist, weil man da natürlich auf besonders beliebte Werke zurückgriff. Von jenen einundsiebzig Stücken nun waren etwa zwölf fremdländischen, hauptsächlich natürlich französischen Ursprungs — wo herrschte Henry Bernstein heutzutage nicht! — und fünf kamen von jenseits des Meeres, darunter das wundervolle Indianer- und Cowboystück ‚Das Bleichgesicht‘, in dem ein Künstler von so bedeutenden Fähigkeiten wie Lewis Waller sich monatelang Abend für Abend ums liebe Geld prostituieren mußte. Zehn Dramen wurden aus längst veröffentlichen Romanen recht und schlecht zurechtgeschneidert. Das ist das Ergebnis des Jahres. Finanziell bedeutet es großen Gewinn für ein paar Direktoren, größern oder kleinern Verlust für die meisten. Künstlerisch betrachtet ist die Frucht, die es trug, fast gänzlich leer, saft- und kraftlos. Wie lange dieses System noch weiter arbeiten kann, ohne zusammenzubrechen, wird interessant, wenn auch nicht gerade erfreulich zu beobachten sein: denn viele gute Keime und Hoffnungen werden mittlerweile erstickt.

Das Jahr sah das eine Kunstinstitut, von Vedrenne-Barker, nach redlichem Kampf um einen bessern und sicherern Platz an der Sonne der Publikumsgunst sich auflösen, erlebte seine freudig begrüßte Wiedergeburt in dem Theater des kunstwünschenden Mr. F. Harrison (Haymarket-Theater) und nach nur drei Produktionen abermals seinen Tod. Alle Lebendigkeit, alles Kunstwollen, das in London vorhanden, hatte als einzige feste Stätte diese Bühne gehabt, nun ist es vorbei damit; die Glieder sind zerstreut, kein einheitlicher Wille herrscht mehr. Früher oder später wird, muß Ersatz kommen, zunächst aber ist man auf die Tätigkeit einzelner Gesellschaften angewiesen, die mit ihren meist schwachen Kräften Augenblickserfolge zu erringen vermögen, ohne einen etwa erfochtenen Sieg im Interesse der Kunst ausnützen zu können.

Von jenen drei letzten Produktionen Vedrenne-Barkers wurde die Shawsche ‚Heirat‘ hier bereits besprochen. Die zweite, ‚Nan‘ von John Masefield, wurde zunächst seltsamerweise von der Pionergesellschaft unter Barkers Regie und mit Barkers Frau, Lillah Mc. Carthy, in der Hauptrolle herausgebracht, und da die Tragödie eines unterdrückten, nach Liebe sehnsüchtigen und nur Abneigung, Berechnung und kaltes Gold empfangendes Mädchens von dem bessern Publikum beifällig aufgenommen wurde, brachte man sie nachträglich ins Haymarket, ohne doch einen bleibenden Erfolg damit zu erringen. Masefield hatte früher schon Stücke veröffentlicht, die starke dichterische Begabung, aber ebenso starke Unreife verrieten; immerhin, hier war einer, der zu viel, nicht zu wenig gab, dessen Herz lebte, wiewohl er es noch nicht genugsam beherrschte. In ‚Nan‘ ist manches, was man auch in Graf Keyserlings ‚Frühlingsopfer‘ findet: ein echter Ton, echtes Volksempfinden. Es ist wie ein Stück Volkspoesie, eine Ballade aus Percys alter Sammlung, und es ist kein Wunder oder Zufall, daß Masefield seine Stoffe in der Vergangenheit und draußen auf dem Dorfe sucht. Wenn Masefield Entwicklung gegönnt ist, wenn sich ferner

eine Bühne findet, die ihn zu Worte kommen läßt, darf man noch manch Wertvolles und Reiferes von ihm erwarten. Das letzte der drei Werke bot Laurence Housman, dessen früheres Stück, ein Märchenspiel für Erwachsene, ‚Prunella‘, Frau Meta Illing in ihrer geplanten englischen Saison in Berlin vorführen will. Sein diesjähriges Spiel, ‚Die chinesische Laterne‘, in dem der Künstler über den Philister siegt, schwebte zu sehr zwischen Himmel und Erde, und Allegorie mischte sich mit phantastisch aufgeputzter Wirklichkeit. So ging es unverstanden dahin.

Zwei Stücke von literarischer Bedeutung erschienen in Buchform. Swinburnes, des ewig jungen, ‚Herzog von Gandia‘ nahm keine Bühne an, da hier eben keine künstlerische Verpflichtungen anerkennt. Und doch hätte dieses Stück einen solchen Versuch wohl verdient. Verse voll tönender und dabei nicht leerer Musik durchziehen es: „Schlaflos warst immer Du wie Windeswehn, der Zeit entgegenhungernd, wo Du endlich Mann", so spricht Vannozza zu Cesare Borgia und charakterisiert ihn und sein Werden in den zwei Versen. Das andre Stück ist das Endkapitel der Riesentragödie ‚Napoleon‘ von Thomas Hardy, der Himmel und Erde, Lebende und Tote beschwört, um ein Weltgeschick in seltsam tragischer Verstrickung vorzuführen. Den hundert Szenen wird sich wohl nie eine Bühne erschließen. Dagegen ward es dem reichen Lord Howard de Walden ein Leichtes, für sein Artusdrama ‚Lanval‘ eine Bühne auf zwei Abende zu pachten und es von tüchtigen Schauspielern unter Actor Bonds Leitung mimen zu lassen. Der edle Lord erwies in dem Stück viel Anpassungsvermögen und ein gut Teil von Fertigkeit und Fixigkeit im Versemachen. Seine stärkste Seite ist ein achtbares Können im Aufbau einzelner Szenen. Wenn Seine Herrlichkeit doch dem englischen Drama als eifrig zahlender Mäcen erstehen wollte!

Miß Gertrude Kingston, die ursprünglich eine Art Kammerspiele für diese Saison geplant hatte, aus Geldmangel aber davon abstehen mußte, brachte nur ein einziges Stück eines Gesellschaftslieblings, des Ehrenhaften Mr. Maurice Baring, in zwei Matineen heraus, in denen sich die Gesellschaft traf, ohne über das Wollen ihres Freundes ins Reine zu kommen. ‚Der graue Strumpf‘ ist eine ziemlich unklare Gesellschaftssatire. Trotzdem scheinen in Baring Möglichkeiten zu stecken. Lena Ashwell, die Gutes verkündigt und gewollt hatte, wurde durch ihr Glück gezwungen, zwei Erfolge in ihrem Kingsway-Theatre auszunützen. Eines war ein kräftiges Anfängerstück, ‚Irene Wycherley‘, das andre, ‚Diana of Dobsons‘, begann wie ein sozialer Aufschrei gegen das Sweatingsystem mit einer Entkleidungsszene in der elenden Dachkammer mehrerer Ladenmädchen und endete dann recht romantisch und zu Herzen gehend. Aber Miß Ashwell erinnerte sich doch ihres Versprechens und brachte in Matineen eine Reihe wertvoller Einakter in trefflich abgewogenen Darstellungen heraus. Auf diesem Theater stehen nun, zunächst wenigstens, unsre Hoffnungen. Miß Ashwell zählt auch einen der bedeutendsten englischen Schauspieler, den als Charakterspieler fast einzig dastehenden Mc. Kinnel, zu ihrer Truppe. Die Stage Society hatte nur einen guten Tag, als sie Granville Barkers ‚Verschwendung‘ aufführte. Davon ist hier ausführlich die Rede gewesen. Die übrigen Vorstellungen brachten drei schwache englische Stücke und des Holländers Heijermans düsteres und kleinliches Kleinstadt-

sittenbild ‚Links‘, kein allzu großes Resultat. In der kommenden Saison der Society wird Keyserling das deutsche Drama vertreten; ‚Beningnens Erlebnis‘ steht auf der Liste der vorbereiteten Stücke. In dieser Saison war die deutsche Literatur fast nur durch Hauptmanns ‚Hannele‘ vertreten, dessen Aufführung durch die eifrigen ‚Play Actors‘ besprochen wurde. Ein kleiner Einakter von Schnitzler wurde von einer andern Gesellschaft noch gegeben, aber in einem unglaublich primitiven Theaterchen. Das deutsche Theater selbst spielte nur zwei Wochen lang. Es scheint fast, als habe Andresen den Mut verloren. In Oxford aber erntete er mit seiner Truppe einen schönen Erfolg. Ob aus Frau Illings Plan einer deutschen Saison in London etwas werden wird, hängt wohl von dem Erfolg ihres englischen Experimentes in Berlin ab. Man darf ihr alles Glück wünschen.

Wie stand es mit Shakespeare während der abgelaufenen Saison? ‚Romeo und Julia‘ wurde in Irvings ehemaligem Heim, dem Lyceum, fürs große Publikum ‚sehr romantisch‘ zu billigen Preisen gegeben, und Tree präsentierte den ‚Kaufmann‘ und sich selbst natürlich als den Juden. Die Elisabethan Society des Herrn Poel aber beschränkte sich auf Vorstellungen von ‚Maß für Maß‘ in Stratford und in Hornimans Repertoire-Theater in Manchester. Dessen Truppe spielte unter seiner Leitung auf der Shakespearebühne dieses selten gegebene Stück und fand damit großen Beifall.

Mr. Pinero schlug diesmal im St. James-Theater mit einem ‚Donnerkeil‘ drein, konnte aber keinen allzu lang anhaltenden Erfolg damit davontragen. Dagegen erwies sich ein fast neuer Herr, Mr. W. S. Maugham, als ein wahres Glückskind. Vor einigen Jahren brachte die Stage Society ein Stück von ihm, dann schickte er unentwegt, aber immer vergeblich Stücke von Direktor zu Direktor, um sie immer wieder mit jenem bekannten Bedauern als ‚ungeeignet‘ zurückzubekommen. Endlich nahm sich Otho Stuart, der sich jetzt von der Theatermacherei zurückgezogen hat, seiner an und brachte ‚Lady Frederick‘, ein sehr leichtes, keineswegs originelles Lustspiel, jedoch mit einer Bombenstarrolle, heraus. Er hatte in Ethel Irving die rechte Darstellerin gefunden, und das Stück schlug ein. Jetzt hat es schon die dreihundertste Aufführung erlebt und wird trotz Sommer und lockender Sonne weitergespielt. Kaum war das Stück ein Erfolg geworden, rissen sich die andern Direktoren um die einst als ‚ungeeignet‘ bezeichneten Stücke des Glücklichen, und noch nie wohl hat jemand alte Ladenhüter so nutzbringend abzusetzen vermocht. Die Ambitionen des Schriftstellers, der sein Werk von der Stage Society aufführen ließ, sind hin: Maugham schreibt in irgend einem italienischen Lorbeerhain Stücke für Charles Frohman, den amerikanischen Theaterkönig. Sonst ist kein neuer Mann aufgetaucht. Der Eine, der etwa Eigenes und Bedeutendes zu sagen gehabt hätte, C. Rann Keundy, mußte mit seinem ‚Diener des Hauses‘ nach Amerika gehen.

John Hare, jetzt Sir John — in Wesen und Figur das Gegenstück zu seinem weltbekannten Namensvetter — gab eine Abschiedssaison im Garrick-Theatre. Einen vornehmern Komödienspieler, einen der seiner selber und seiner Mittel sichrer gewesen wäre, hat die englische Bühne der Gegenwart nicht besessen. Innerlich packen oder zum fröhlichen, ausgelassenen Lachen bringen konnte er

nicht. Etwas fast Steifes und Kühles haftete ihm an. Aber man folgte seiner erlesenen, klarlinigen Kunst mit dem größten Interesse und mit ästhetischem Genuß.

Außer dem deutschen Theater besuchten allerlei Fremde London, Sarah natürlich, dann Coquelin, der während einiger Wochen großen Zulauf fand, die Bartet, die kleine Truppe des Grand Guignol, die Sizilianer, die Dutzende von zertrümmerten Stühlen und Gefäßen hinter sich ließen, so daß man noch lächelnd ihrer als echter Naturkinder gedenkt. Auch Tänzerinnen kamen. Maud Allan, die schöne Maud, tanzte ihren Salometanz im Variété, die Duncan tanzte Gluck im Theater und zwar mit viel Erfolg. So gar schrecklich puritanisch gehts also nicht mehr hier zu. Freilich, die Duncan ist ja doch im Grunde eine recht angelsächsische Griechin.

Und die Oper? Von dem Versuch der englischen Wagneroper meldete ich seiner Zeit. Er wird im kommenden Jahr wiederholt werden. Da er glückte, ließ man auch während der ‚Grand Season‘ viele englische Künstler auftreten. Aber aus dem einen oder andern Grunde zahlten die Wagneropern nicht mehr so gut wie bisher. Die Gesellschaft fand ihre Melba und ihre Tetrazzini interessanter, lauschte schönen Primadonnentönen und — zum wievielten Male! — der Traviata. Habeat.

Etwas muß noch erwähnt werden: es besteht die Hoffnung, aber vorläufig nicht mehr als diese, daß London ein Shakespeare-National-Theater erhält. Zwei öffentliche Komitees, die Shakespeare zur nächsten Todeszentenarfeier ehren wollen, haben sich nach langem Hin und Her auf die Errichtung einer solchen Bühne geeinigt. Fehlt nur noch das nötige Geld, wenigstens eine halbe Million Pfund Sterling. Für die will man nun die Werbetrommel rühren im ganzen Lande, wohl auch darüber hinaus. Schön wäre es ja, wenns zustande käme; dann könnte auch das vor einigen Monaten erschienene Buch Barkers und Archers gute Dienste leisten, da es die Errichtung einer solchen Bühne in London bis auf die kleinsten Details nach jeder Richtung hin behandelt. Den frommen Wunsch wenigstens wollen wir hegen.

Frank Freund

Kritikensammlung

IV

Herr Eugen Zabel, Kritiker und Reiseschriftsteller, hat eine neue Aufsatzsammlung, benamst ‚Theatergänge‘, bei A. Hofmann & Co. in Berlin erscheinen lassen.

Denkt Euch das Dreigestirn Oscar Blumenthal, Paul Lindau, Julius Stettenheim ohne Witze, Kalauer und Spötteleien, nackt und bloß in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle; dazu den Doktor Holzbock mit seinen zartfühlenden Interviews und seinen geistvollen Erinnerungen; dazu Paul Goldmanns Theaterverständnis und Liebe zur Kunst; dazu die langweilige Historienprotzerei der Vossischen Sonntagsbeilage: dann kennt Ihr Zabels Art.

Warum ich aber an diesen Kunstkommis den Raum der ‚Schaubühne‘ verschwende? Gewiß, dergleichen totzuschweigen ist viel wirksamer, und die Begierde, das Prototyp eines vollendet talentlosen Kritikers kennen zu lernen, kann am Ende gar diesem Eugen Zabel einen oder den andern Leser zuführen. Aber nachdem ich die hundertfünfundachtzig Seiten dieses (sogenannten) Buches aufs höchste gelangweilt heruntergewürgt hatte, traf mein Auge auf der hundertsechsundachtzigsten Seite die Annonce einer

Schulzeschen Hofhandlung in Leipzig und Oldenburg, nach der die drei Bände der ‚Modernen Dramaturgie' zusammen acht Auflagen erlebt hätten. Und deswegen, um das weitere Umsichgreifen dieser Kritikenseuche einzudämmen, glaubte ich hier nachdrücklich vor Zabels dunklen ‚Theatergängen' warnen zu sollen.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Paul Albers: Bath-Seba, Drama. Hamburg, Schauspielhaus.

Max Bernstein: Die grüne Schnur. Einakter. Wien, Deutsches Volkstheater.

Alexander Brody: Die Lehrerin, Schauspiel. Berlin, Kammerspiele.

Gustav Davis und Felix Dörmann: Die gute alte Sitte, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Rudolf Holzer: Michael Kohlhaas, Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metzsch-Schilbach: Der Kolonialskandal, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

17. 8. Carl Retsiem und Martin Rupert: Sein Rezept, Schwank. Helgoland, Kurtheater.

2. von übersetzten Dramen

19. 8. Georges Berr: Der Durchgänger, Lustspiel. Wien, Theater in der Josephstadt.

22. 8. Gaston Devore: Verkannt, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Julius Kapp: Frank Wedekind, seine Eigenart und seine Werke. Berlin, Hermann Barsdorf.

Zensur

Die Aufführung von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen' wurde dem Sommertheater in Bielefeld verboten.

Todesfälle

25. 8. Ludwig Stahl in Blankenberghe. Geboren am 4. April 1856 in Brünn. Von 1888 bis 1899 in Berlin, seit 1899 Mitglied des dresdner Hoftheaters.

Jahresberichte

Hebbel-Theater. Das erste Spieljahr konnte infolge des vorjährigen Baustreiks erst am 29. Januar 1908 begonnen werden. In dieser, nur wenig über vier Monate währenden Spielzeit kamen zwei in Berlin noch unaufgeführte Autoren zu Worte: Julius Bab mit der tragischen Komödie ‚Der Andere' und Paul Apel mit dem Lustspiel ‚Liebe'. Seinen größten Erfolg hatte das Hebbel-Theater mit dem Drama ‚Frau Warrens Gewerbe' von Bernard Shaw, das mit Einschluß des vorhergehenden Gastspiels am Central-Theater an 140 Mal in Szene gehen konnte. Eröffnet wurde das neue Haus mit Friedrich Hebbels ‚Maria Magdalene'; ferner wurden vier Strindbergsche Einakter gespielt: ‚Vorm Tode', ‚Samum', ‚Die Stärkere', ‚Mit dem Feuer spielen'. Beschlossen wurde die Saison mit einer Neueinstudierung der ‚Cyprienne' von Sardou und Najac. Das Ensemble des Theaters hatte außerdem durch größere Gastspielreisen nach Moskau, Budapest und Amsterdam Gelegenheit, sich noch in einer Reihe andrer Werke zu versuchen, die indessen bisher in Berlin nicht zur Aufführung gelangten. Einen außerordentlich schmerzlichen Verlust erlitt das Hebbel-Theater am 14. Januar 1908 durch den Tod seines Oberregisseurs Richard Vallentin.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 37
10. September 1908

Briefe über das neue Theater

Zweiter Brief

Der Poet an den Direktor (Clemens Brentano an Achim von Arnim)

Verehrter Herr Direktor! Ich habe den Calderon ohne Dank zurückerhalten, doch zwei gute Dinge in Ihrem Brief belohnen meinen guten Willen; erstens der fidele Humor, mit welchem Sie ihm auf dem Hintern über das Leben hinrutschen, zweitens, daß Sie etwas Gutes hie und da im Calderon gefunden haben. — Daß Sie mir als einem Dichter so übervertraulich im Gesicht greifen, nachdem Sie mir allerlei in meine Seele hinein dekretiert haben, woran ich nie gedacht, muß ich mir um so leichter von Ihnen gefallen lassen, als dies ein Handwerksgebrauch bei Ihnen ist, ohne dessen Beobachtung Sie von jeder Komödianten-Herberge heruntergeworfen werden würden; aber wenn ich es vertrage, daß Sie so theaterdirektormäßig mit mir umgehen, so dürfen Sie mir auch nicht verdenken, wenn ich Sie einmal etwas auf meine Art behandle. Diese Wechselwirtschaft hält uns vielleicht allein zusammen. So mögen Sie denn hier nochmals alles schriftlich hören, was ich Ihnen neulich bei Ihrer Magenessenz ins Gewissen gesagt. Ich halte von dem Theater, wie es jetzt ist, und eine schlechte Bühne es der andern ohne alle Originalität nachtreibt, weniger als nichts. Ich bin der eisernen Ueberzeugung, Ihr spielt Komödie mit allem, womit man sie nicht spielen kann, und alles, was dazu nötig ist, habt Ihr nicht und wollt Ihr nicht. O, wäre ich ein Fürst, ich wollte Euch zeigen, wie die Sache allein anzugreifen ist. Ich kann mir einen Staat denken, dessen ganze Revenue in der Theatereinnahme bestände, und der Eintritt sollte doch billiger als jetzt oder gar nach Belieben sein. Da wären wir alle Standespersonen, sagen Sie und lachen und nennen meine Worte Unsinn, weil Sie Ihre eigene Aufgabe nicht, viel weniger die meinige verstehen. Ich wundere mich gar nicht darüber, wie kann der Bandwurm, der in den Eingeweiden eines Menschen lebt und vermöge der Krankheit über ihn herrscht, ihn treibt, ängstigt, ihn rasen, phantasieren und konvul-

sionieren macht, einen Begriff von dem Menschen als dem Ebenbilde Gottes und also auch von dessen Ebenmacht im Menschen haben, das heißt, was kann ein moderner Theaterdirektor von der Macht einer Kunst verstehen, welche das konzentrierteste Leben, das Gedicht, durch dessen Schöpfer selbst, den Menschen, dem Menschen einzuspiegeln berufen ist.

Liebster Direktor, wenn ich die hohe Aufgabe, die reichsten Mittel und die mögliche Wirkung der Schauspielkunst in der Einsamkeit meines Herzens so recht betrachte, erschrecke ich, denn ich sehe das Ungeheure, und ich fühle dann, daß sie, wenn sie nicht im strengsten Sinne und Stile zum Heiligen und dessen Feier hinarbeitet, sehr verdächtig ist. Es entstehen dann tiefe Zweifel in mir, ob sie nicht auf jedem andern Wege zu den verbotenen satanischen Künsten gehöre, was sich aus der Kombination ihrer unendlichen hohen Aufgabe mit allen endlichen niedrigen, ja infamen Beziehungen ihres jetzigen Zustandes leicht vermuten läßt. Selbst ein Theaterdirektor, der den Macbeth oder den Faust gespielt, kann nicht mehr an einer Macht des Abgrunds zweifeln. Alles Leben und dessen historische Jugenderinnerung und aller ewige Glauben erkennt die mißbrauchende, zum ewigen Tod hinlockende Gottesnachäffung des Satans in allen reichen Werkstellen des menschlichen Geistes, welche der göttliche verlassen hat. Alles Zauber- und Hexenwesen, das, solange wir davor schaudern, nicht wegzuleugnen ist, geht aus dieser Kehrseite des Lebens hervor, und wenn ich die Armseligkeit, den Schmutz, das elende Lumpenleben der armen, verruchten Hexen neben ihrer hohen Aufgabe, Wunder zu wirken, betrachte, so fällt mir auch gleich die ganze innere Misere, Lumpenwirtschaft, Liederlichkeit und Eitelkeit, das flüchtige, gespannte, gehetzte Leben der Komödianten ein, die um einige Groschen (das ist der Teufel!) die außerordentlichsten Kunstaufgaben lösen sollen, das zerstreute Leben in sein Symbol erhoben in unsre Sinne zu stellen. Ach, und Ihr tut es auch nicht besser, als die Hexen ihre Wunder. Ein bischen Wettermachen, der Kuh die Milch verderben, Liebestränke kochen, Nestelknüpfen, auf dem Besen zum Teufel fahren, ist auch bei Euch das ganze Fazit der hohen Aufgabe. So geht es dem Satan und seinen Dienern, er geht krumm vor ihnen her und ruft ihnen zu, geht grad wie ich, er will sie lehren, Fiat sprechen, und kriegt selbst nur Pfui heraus. Wehret Euch nicht gegen meine Parallele! Hat ein einfaches, unschuldiges Mägdlein von fünfzehn Jahren, welche der Frühling unter dem berauschenden Dufte des blühenden Hollunders zu wecken im Begriff steht, wenn sie in einem tiefen, unwahren, liebesgiftigen, elenden, von Euern geschminkten, aufgewichsten, aufgeschnürten, aufgedonnerten, ausgestopften Missetätern mit wollüstigem Gequiek und Gegurgel herausgekrampften Schauspiele hingerissen weint, hat sie wohl eigentlich etwas andres getan, als eine junge Magd, die sich aus Neugierde mit der Hexensalbe der Grethlieschen einschmiert und durch den Schornstein auf dem Besen zu der großen Assemblee des Blocksbergs zu fahren glaubt, wo sie in dem Bock einen hohen Helden verehrt und den Satan, der auf einem Pferdeschädel mit ein paar Diebesfingerknochen

klappert, für den Orpheus hält, während sie eigentlich im Starrkrampf in der Küche hinterm Spülfaß liegt oder in der Asche auf dem Herde sitzt. O, Ihr treibt ein entsetzliches Handwerk! Findet sich auch manchmal unter dem gemeinen Hexengesindel ein Faust ein, so ein Ekhof, Schröder, Fleck, so ist das Finale, wenn ihn der Teufel holt, nur etwas geräuschvoller, was hat er mehr getan, als die schlechte Komödie gut gespielt, keine Spur eines höhern Menschenlebens läßt er zurück. Höchstens rühmt sich der Amant, er habe Punsch mit ihm getrunken, höchstens, daß eine mit allen Hunden gehetzte Jüdin, welche alle ästhetische Hundekrankheiten überstanden hat und nun etwa in überaltdeutschem Somnambulismus Nacht in Tag wandelt, seinen Shylock über alle lebenden Shylocks erhebt. Hat er auch nur irgend eine Ahndung von der gänzlich verloren gegangenen Bedeutung und Bestimmung seiner Kunst gehabt? Hat er sie irgend ausgesprochen? Herr, das konnte er nicht, er wäre sonst kein Schauspieler gewesen zu dieser Zeit, wo ebensowenig Ehre auf den Brettern zu holen ist, als seit langer Zeit. Aber ich predige tauben Ohren und vergesse, was ich oben von dem Bandwurm sagte, der Sie sind, lieber Direktor, aber doch immer einer der erträglichsten. Warum ich doch mich mit Euch verdammtem Gesindel herumtreibe? fragen Sie — nein, fragen Sie nicht — sehen Sie: gerade deswegen, weil Sie nicht darum fragen. Uebrigens hat in flacher Gegenwart alles Zerstörte einen tiefen Reiz, der Mineralog bewundert den Stein am Bruch, und das ist das Beste an Euch, daß Ihr keinen eigentlichen Schliff habt, das heißt, nicht einmal Schule. Abenteurer, Zigeuner, Räuberbanden, amsterdamer und prager Judenstraßen, Hundekomödien, Schauspieler, Wahnsinnige, Mißgeburten und dergleichen sind dem Dichter ebenso interessant, als es einem grausamen Arzte je sein konnte, in die Eingeweide einer lebendig aufgeschnittenen Katze zu schauen. Pfui Teufel! O, wär' es doch nicht wahr! Aber ob dieses Gelüsten zu Euch nicht selbst schon ein Rapport ist von des Satans Magnetismus, das quält mich oft nicht wenig, und drum wehre ich mich wenigstens mit Worten. Nun auf den Calderon. Serenissimus würde Sie ins Tollhaus setzen? Und mit Recht, meinen Sie, wenn Sie dergleichen aufführten. Ich sage dasselbe, und wäre ich Serenissimus, ich täte es schon, ohne daß Sie den Calderon aufführten. Sie müßten mir wegen des ersten besten Stücks mit teuern Dekorationen und prächtigen Kleidern und schlechten Schauspielern hinein. Auch Sie können also nie heraus, lieber Herr Direktor.

Warum ich Ihnen den Calderon geschickt, will ich Ihnen sagen. Ich wollte, daß Ihnen etwas zugemutet werde; denn das geschieht das ganze Jahr nicht. Sie gehen mit Ihrer Kunst im ewigen Einerlei unter. Sie haben bei dieser Gelegenheit den Calderon doch gelesen, Sie haben doch gefühlt, daß die Bühne einst etwas konnte, wovon sie keinen Begriff mehr hat. Daß ein Unfug, eine Ueberschwenglichkeit, eine Spiegelspiegelung poetischer Trunkenheit in Ton und Farbe bei unendlich süßer, unschuldiger Einfalt und einer tiefen, dunkeln Bitterkeit der Schuld, der Leidenschaft,

der Sünde im Calderon zauberisch herrscht, haben Sie notwendig bei Ihrer großen Empfänglichkeit gefühlt, und das ist schon so viel wert, als wenn ein junger Neugrieche den Hyperion Hölderlins mit tiefer Rührung liest, oder wenn der Amant dem lieben, schüchternen Distelfink den Auftrag gibt, ihm das hohe Lied Salomonis auf einer Flötenuhr zu setzen, welche er der lieben Psyche schenken will, wann sie die Tochter Jephthas zum ersten Mal spielen wird. O, lieber Direktor! wann Sie sich nur erst einmal recht ärgern, daß es auf der Bühne einst ganz anders war, wenn Sie nur einmal erst recht darüber ergrimmen, daß die Riesenwerke Shakespeares, welche Ihnen für Ihre übergroße und reiche und umständliche Schaubühnerei noch mmer zu reich und umfassend scheinen, daß diese Werke zu völliger Täuschung auf kleinen, armen Bühnen mit zwei Kulissen Tiefe und einer sehr kleinen Anzahl von Statisten vorgestellt wurden, und daß Jünglinge die Ophelia, die Desdemona, die Julie spielten, für welche Sie heutzutage kaum Schauspielerinnen finden zu können hinreichend imstande sind, die an Zartheit und Empfindung hinreichen. Wenn Sie das erst einmal fühlten und auf die Frage kämen: Warum getrauen wir uns mit unserm entsetzlichen Apparate von Darstellungsmitteln nicht an solche Werke, ohne sie erst auf die unsinnigste Weise zu verstümmeln, da sie ursprünglich mit den wenigsten Mitteln ausgeführt worden sind, ja, da ihnen sogar ein ganzes Geschlecht fehlte, würde Ihnen dann nicht die Antwort sehr nahe liegen: Indem wir uns ganz und gar in das durchaus Ueberflüssige, ja häufig Schädliche verloren haben, ist uns das einzige, womit man darstellt, ganz aus den Augen gekommen, der begeisterte, talentvolle Schauspieler. Ihr habt die Umstände, die Sachen Euch über den Kopf wachsen lassen! O, ich kann mir einen herrlichen wirklichen Schauspieler denken, der auftretend Eure papiernen Säulen grimmig niederrisse und ausriefe: Nieder mit diesen Lumpen und Latten, wie soll diese schändliche, erbärmliche Lüge mich unterstützen, mein Werk wahr machen, da ich bin, was der Held meiner Rolle war, ein Mensch; gebt mir einen Tempel von Marmor, oder keinen! — Doch das habe ich schon zu oft gesagt, für heute haben Sie genug.

Wie mochten Sie auch mit dem Calderon gleich zu Psyche laufen und sie vor dem Amanten das herrliche Gedicht abhaspeln lassen! Warum lasen Sie nicht erst ruhig für sich und fragten mich dann, wie es anzustellen sei, mit den gehörigen Modifikationen den blütentollen, farbentrunkenen Triumphzug dieses südlichen Thyrsusschwingers der Phantasie über unsre Bühne zu führen? Aber da laufen Sie gleich mit dem zauberischen Karfunkel zu Ihrem jüdischen Hofjuwelier, und weil dieser dergleichen Edelsteine nicht in seinem Handel kennt, rümpft er die Nase und meint, er sei der Fassung nicht wert. Die Fassung war Psyche, und die kam aus der Fassung über des Amanten Gesicht. Was geht diese Leute der Calderon an! Sie müssen das Kunstwerk verstehen, Sie müssen Ihre Leute kennen und beherrschen, und wo Sie nicht mit Macht durchdringen zu können glauben, da müssen Sie Ihre Leute zum Guten und Rechten verführen, zum Schlechten verführen sie sich

selbst. Bei dieser Gelegenheit fällt mir die Ursache ein, warum ich mich eigentlich mit Euch herumtreibe, blos um Euch zu verführen, zum Guten zu verführen. Lieber Himmel, wenn sich niemand mehr um Euch bekümmerte, Ihr würdet nie besser, als Ihr seid. Ja, Freund, ich bin noch fromm, was Sie so nennen, das heißt, all mein Leben und Treiben wird beständig durch einen innern Ruf unterbrochen, daß alles, was nicht mit, durch und in der Liebe des Herrn geschieht, vergebens ist und verloren, ja mehr als verloren, daß es in einen ewig tötenden Tod, in das Reich, in das Wirken der Hölle getan wird. Darum aber schmerzt es mich, Euer Treiben anzusehen, denn von Euch ist zu sagen: O Herr, verzeihe ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun; und so drängt es mich immer, Euch zu mahnen und anzustoßen und zu wecken. O, so Ihr erst dahin gelangt wärt, nur das menschlich Wahre und Große fromm und würdig und ohne Eitelkeit und niedrige Heuchelei und schmutzige Buhlerei um den Beifall und das Geld niedrigen Gesindels alles Rangs mit demütiger Begeisterung darzustellen, man würde Euch nicht mehr verbieten, das Heilige und Ewige selbst vor unsre Augen zu führen. Aber jetzt seid Ihr ein so verruchtes Gesindel, daß Euern Lippen das Heilige verboten ist, wie den Frommen das Fluchen. Wie muß eine Kunst versunken sein, die den Menschen zur Aufgabe hat, aber dessen Bestimmung, die Heiligung, nicht aussprechen darf, um diese nicht zu profanieren! Euch ist die niedre Welt angewiesen, Ihr seid die frechen, liederlichen, infamen Priester des vergänglichen Lebens, Eure Schwungfedern holt Ihr aus den Flügeln des Satans, Eure Glut nehmt Ihr nicht von dem Himmel und nicht aus der Hölle, Ihr bekommt sie aus der zweiten Hand, von des Teufels Feldschmiede im Biwak des Todes, wo die Sünde Marketenderin und die Leidenschaft Feldprediger ist. So wundert Euch dann nicht, daß ich wie der ewige Jude, der keine Ruhe hat, weil er dem kreuztragenden Heiland keine Ruhe auf seiner Bank vergönnte, manchmal neben Euch trete an das Feuer im Lager, wo Ihr auf der Trommel um den Mantel des Herrn würfelt, und Euch erzähle, was mir selbst geschah, weil ich tat, was Ihr tut. Denn nichts werfe ich Euch vor als meine eigne Schuld, alles, was ich in Euch vermisse, fehlt auch in meiner Brust, alles, wozu ich Euch ermahne, danach ringe ich selbst. Denn des Menschen Brust ist eine Schaubühne, und die Schaubühne sollte das darstellen, was in des Menschen Brust sein sollte, aber in beiden geschieht das Rechte nicht. So erlauben Sie mir dann wenigstens, darum zu eifern und dahin zu ringen. Sehen Sie, so bin ich leider erst fromm und frommer nicht.

Ich komme zum Kapellmeister Krumpipen, aber nicht des Puthahns, sondern des Distelfinks wegen. Dieser edle Singvogel ist leider auch unter Krumpipens Fortepiano eingegittert, aber nicht um fett zu werden, sondern um auszudürren. Sie glauben nicht, wie mich der bescheidene Jüngling rührt, er ist voll schöner, höherer Begeisterung, und wenn ihm der Mut erwüchse, sich mit seiner Harfe dem Herrn und der Natur gegenüberzustellen und zu

psallieren wie ein David, er würde es bestimmt vom Distelfink zur Nachtigall bringen. Aber da sitzt der Unglückliche bei dem Futteral der Baßgeige, in welchem am Ende gar kein Instrument, sondern Schinken und Mettwurst steckt, bei dem erhabenen Krumpipen. Es ist etwas Kindliches, Menschliches, Unschuldigstes in der blinden Verehrung, jeder Begeisterte schafft sich einen Götzen seines Ideals, aber es ist sehr betrübt, wenn eine kriechende Sklaverei, eine gänzliche Lähmung des Selbstgefühls daraus entsteht. O, daß es doch weniger gefährlich wäre, den Gott in sich selbst zu erkennen und zu verehren, aber daraus entstehen leicht solche Magenschwärmer und Speckphantasten wie Krumpipen, welche herrlich zu musizieren glauben, wenn sie ein verschwommenes, eitelsüßes Schmorgesicht wie ein verliebter, gen Himmel schnuffelnder Stier machen, während sie ganz lamentable, leere, alte Passagen auf dem Fortepiano herausquetschen und dabei mit den Fingern drücken und zucken als seien die Klaven bald butterweich, bald glühend heiß, es hängt ihnen gewöhnlich dabei eine Träne im Aug', ein Schweißtropfen auf der Stirn und ein Tröpfchen an der Nase, und das nennen sie in hoher, unendlicher Sehnsucht zerfließen. Armut ist nach meiner Ueberzeugung eine der wohltätigsten Erzieherinnen der Kunst, und Nüchternheit ebenso. Wäre Krumpipen nicht bei sich selbst auf der Mast, es wäre gewiß etwas aus ihm geworden, alle erhabenen Gesichter, die er schneidet, sind wirkliche Seelenflüge, die ihm ins Fleisch geschlagen sind. Der Schauspielkunst geht es nicht anders; seit die stehenden Theater in den Schutz der Serenissimi gekommen, sind die Zugvögel so schneckenfett geworden, daß sie in dem stehenden Sumpfe liegen bleiben und nicht mehr nach schönerem Frühling ziehen, den sie uns mitbringen. Soll es mich nicht rühren, wenn ich eine freudige, offne Natur wie Sie, mein Freund, so verloren finde in niederem, schwerfälligem, fruchtlosem Treiben; soll es mich nicht zerreißen, wenn ich ein so liebliches, reines, festes, bestimmtes Kind wie die holdselige, süßlächelnde Psyche in solchem elenden Handwerke sehe? Ach, sie ist so malerisch wie der Farbenschimmer an dem Halse einer Goldtaube, so plastisch wie eine elfenbeinerne Maus, so lyrisch wie die Minnelieder des Walthers von der Vogelweide, so episch wie ein goldlockigte Briseis, so mythisch wie Psyche, so dramatisch wie Julie und Miranda und Desdemona und so romantisch wie Mignon, Gott weiß, wie sie ist. Ich kann oft nicht begreifen, wie das zarte, durchsichtige Kind alle die Schätze ihres Innern so sicher trägt, ohne einmal zu zerspringen und in einem Feuerwerk, Springbrunnen, in einer Hymne, in einer Duftwolke, in einer Fatamorgana von Liebesglut, süßen Tränen, Nachtigallentönen, Blumen und Farben gen Himmel zu strömen. Süßgefüllter hat sich nie der Blumenstrauß eines seelenvollen Hauptes mit Vergißmeinnichtaugen, Lilien und Rosenwangen und Kirschenlippen und einem blühendem Frühlingsnäschen, Riechfläschchen der Venus! über dem zierlich geschwungenen, von hesperischen Aepfeln überwallenden Füllhorn eines Leibes erhoben. Alles dieses aber ist nur die Klangfigur der herrlichsten, harmonischsten Seele. Diese ganze Schönheit

ist durchaus mehr magisch als physisch, denn man braucht kein Mann zu sein, um sie zu lieben. Schafft sie nicht alles zum Paradiese um sich, huldigen ihr nicht die Kleinen, die Bäume, die Vögel, die vierfüßigen Tiere, wie der Eva vor dem Sündenfall? Wie sanft schreitet das wilde Pferd unter ihr, das ihr der begeisterte ungarische Magnat Passamanelki geschenkt, als sie in Zriny gespielt! Wie schmiegt sich der nackte amerikanische Hund zu ihren Füßen, den ihr Maranda schenkte für ihre Gurli! Wie fressen die Goldfische aus ihren Lilienfingern, die ihr der Generalstaaten van der Mees für ihre Pamina gab, welchen Buckel macht der angorische Kater der Marchese Ballabene neben ihr; die Kanarienvögelhecke, die ihr Papageno angelegt, singt und flattert und schnäbelt auf ihrem Haupte. Aber wie liebt sie die Tierchen auch, ist sie nicht wie Mutter Natur? Wer kann es den Amanten verdenken, daß er ihr opfert, er ist der Herr des Geldes, auch das edle Metall sehnt sich nach ihr und rollt freudig klingend in dem Klingelbeutel der Anmut, in den Opferstall der Grazien, in den Schoß der Danae. Ach ich kann das Leben um sie beneiden; der ewig blühende Rosenstock, den ich ihr geschenkt, wird täglich mit dem Wasser begossen, in dem sie die Blüten ihrer Schönheit erquickt. O selig, wer der Rosenstock wäre! wie unaussprechlich liebenswürdig war sie neulich, als sie an ihrem Geburtstage den Distelfink aufforderte, den Kanon anzustimmen: dulce loquentem, dulce ridentem Lalagen amabo. Lalagen müßte sie heißen! Aber ich sehe mit Beschämung, wie töricht ich hier geschrieben, sieh, verdammter Mensch, nimm ein Beispiel an mir, wohin deine unselige Kunst einen führt, der Zorn über den Mißbrauch der göttlichen Dinge treibt mich wie der Meersturm einen Delphin vor die Korallengrotte einer bezaubernden Sirene. O, Direktor, gebe der Psyche den Abschied, oder ich werde ein Komödiant, um als Hamlet zu ihr zu sagen: Gehe in ein Kloster. Ich soll eine Kantate auf den Puthahn schmieren, und würde ich es, Sie hörten sie doch nicht an, auf den Distelfink werde ich eine schreiben, ich komme, aber bringen Sie Lalagen Psyche mit. Ach, ich habe heute die ganze Nacht vor ihrem Fenster gestanden, es war Licht und ein Gegehe bei ihr, ich fürchte, sie ist auf den Calderon nicht wohl geworden. Morgens ging der Arzt aus dem Haus. Ihr Poet

---

Die Jungfrau von Orleans / von Peter Altenberg

Ich finde in dem Extrakte ‚Hebbel' von Dr. Egon Friedell, Verlag Robert Lutz in Stuttgart, 1908, folgenden Satz Hebbels: „Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflektieren, sie mußte, wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden — — —".

In einer alten französischen Chronik fand ich den Be-

richt, daß Johanna d'Arc niemals die Anzeichen der ‚natürlichen Reife' in ihrem ganzen Leben gehabt habe — — —.

Also war sie wirklich ‚naiv' geblieben, hatte es niemals erfahren und erlebt, aus der heiligen Kindheit und ihren genialen Intuitionen herausgetreten zu sein in eine neue Welt, die unbedingt unsicher macht, beklommen und aufmerksam auf düstere Rätsel — — —!

Aber durch dieses Beisichbehalten aller seiner jugendlichen Lebensenergien, durch dieses Denvierwochenturnus-Ueberwindenkönnen der Frauenhaftigkeit entsteht in einem genialen Organismus (denn das ist die Voraussetzung) eine ungeheure schwärmerische Kraft, Exaltation in Gehirn und Seele zugleich, vor allem maßlose Opferfreudigkeit! Alle ersparten Lebensenergien strömen eben nach oben, verwandeln sich in Empfindungen, konzentrieren sich zu exaltierten, zu exzentrischen Taten! Der Frau, die ihren kleinen Kreislauf nicht erfüllen kann, der persönlichen Liebe zu einem meistens minderwertigen Einzelmenschen, erwachsen eben die Kräfte, sich einem ganzen Vaterlande opferfreudig liebevollst zu ergeben!

Deshalb hat Hebbel so sehr recht, von einer Figur wie Johanna d'Arc absoluteste, ungestörteste Naivität zu verlangen, die ihr Schiller eben leider nicht angedeihen lassen konnte! Die geniale Jungfrau, die von der Natur und dem liebenden Manne nicht in die normale Betätigung, den Aufbruch ihrer Lebensenergien, eingezwängt wird, folgt naiv, ohne ihren eigenen Willen, den höhern Plänen der Natur und opfert sich für Tausende, für ein ganzes nach Erlösung lechzendes Vaterland!

Die Menschheit verträgt aber naturgemäß nicht die genialen Organisationen mit ihren überschüssigen Lebensenergien. Es wird ihr eben zum demütigenden, verletzenden Spiegelbilde ihrer eigenen allzugeringen Energien!

Eine Frau, die sich in Sorge um einen zumeist wertlosen Mann und Haushalt und vielleicht minderwertige Kinder täglich verbraucht, erschöpft, ausgibt, verträgt nicht eine Jeanne d'Arc, die einem ganzen Vaterland sich freudig opfert! Es gibt einige Medizinen für diese demütigenden Gefühle der Normalmenschen. Diese Worte sind: Hysterie, Verrücktheit, Ueberspanntheit; man versucht es, damit seine eigenen Armseligkeiten zu entschuldigen! Nein, die Kuh ist wirklich niemals hysterisch, überspannt und verrückt! Sie nimmt zur gegebenen Zeit den Stier an, kalbt, gibt Milch. Sie wird sich nicht aufraffen zu großen Taten. Man kann es von ihr auch füglich nicht verlangen. Sie ist eine anständige normale Kuh! Aber Jeanne d'Arc hatte niemals die Anzeichen des normalen Weibchens; daher konnte sie es unternehmen, sich einem ganzen verzweifelten Vaterlande mit ihren unverbrauchten Kräften zur Verfügung zu stellen! Die Menschheit rächte sich an ihr, indem sie sie lebendig röstete. Man hat eben nicht gerne Organisationen, die einem ununterbrochen beweisen, wie armselig man eigentlich sei! Wenn man sie röstet, beweist man ihnen, daß sie schädlich waren, während man selbst doch ziemlich nützlich ist — — —.

Tolstoi und Shaw

Selbst ein so frühes und sekundäres Werk von Shaw wie den ‚Liebhaber' aufzuführen, heißt zur Zivilisierung der theatralischen Abendunterhaltung in Deutschland beitragen. Man darf diese Dinge nur nicht mit gefalteter Stirn und mit dem Anspruch betrachten, daß der jüngere Shaw bereits in jeder Zeile seiner Erstlinge das Recht auf die spätere Berühmtheit beweise. Was aus dem Tag für den Tag entsteht, ist zunächst nicht darauf erpicht, unter den Unsterblichkeiten der humoristischen Weltliteratur zu rangieren: es will eine Modetorheit aufspießen, gibt sich bescheiden als die Dramatisierung oder auch blos Dialogisierung einer journalistischen Polemik und würde mit dem Tage vergehen, wenn, ja wenn der jüngere Shaw nicht eben doch schon zugleich der ältere Shaw wäre. Er zieht aus, den Ibsenismus seiner Gegenwart zu verspotten, und wird mittendrin inne, daß die ehrwürdigsten Institutionen der Gesellschaft und die stabilsten Eigenschaften der Menschen um nichts weniger anfechtbar sind als die Begleiterscheinungen einer aktuellen Literaturströmung. Der Satiriker großen Stils schlägt die Augen auf, sieht Welt und Leben seltsam verwandelt, findet aber naturgemäß nicht mit derselben Plötzlichkeit seine ganz persönliche Kunstform. Das macht den ‚Liebhaber' brüchig. Man muß sich historisch auf ihn einstellen. Der reife Shaw ist ja auch kein Techniker. Aber er ist sich über diesen Mangel klar geworden, gibt ihn mit spielendem Witz und vollendeter Ueberlegenheit preis, benutzt ihn geradezu als Kunstmittel und wird dadurch nur noch unfaßbarer und unverwundbarer. Der ‚Liebhaber' dagegen ist einfach ein schlechtes ‚Stück'. Es arbeitet in aller Unschuld mit den verbrauchtesten Typen und Situationen, kümmert sich nicht um Disposition und Steigerung, verfällt aus Unfähigkeit in die gefährlichsten Wiederholungen und — steht turmhoch über fast allen noch so raffiniert verfertigten deutschen Schwänken von satirischer oder blos belustigender Absicht. Es hat nämlich auch die Vorzüge seiner Fehler. Weil es kaum weiß, wie man legitime Theaterwirkungen erzielt, ist es davor sicher, den Geschmack durch Knalleffekte zu verletzen. Julia Craven will Leonard Charteris heiraten, der sich ihre Liebe lange hat gefallen lassen: er will Grace Tranfield heiraten, welche wittert, daß er im Grunde weiter niemand lieb hat, als sich selbst, und ihn verschmäht. Man braucht nur ein Dutzend deutscher Lustspiele gesehen zu haben, um sich vorzustellen, zu welchen Verwicklungen, welchen Aktschlüssen und welch befriedigendem Finale dieses Thema herhalten müßte. Der ‚Liebhaber' geht, nach einem auch im guten Sinne untheatralischen Verlauf, so aus, daß Schnitzlers ‚Einsamer Weg', also ein Werk von

hohem Rang, wie seine unmittelbare Fortsetzung in Moll anmutet. Shaw selber schreibt in Dur die Scherzi zu den Adagios andrer Dichter, und das ist sowohl die Quelle seiner Heilkraft wie die Erklärung seiner literarischen Geschätztheit. Daß alle seine Vorwürfe ins Tragische gewendet werden können (und meistens auch schon gewendet worden sind), verhindert ihn, je flach zu werden; daß er für sein Teil sie aber heiter nimmt, macht ihn zu einem Wohltäter der Menschheit. Er quält sich nicht, wie unsre Spaßmacher, ein kümmerliches Kapital von komischen Zusammenstößen und geistreichelnden Wortverdrehungen aufzubringen: er quält sich überhaupt nicht. Er hat in sich einen Ueberschuß von spitzbübischer Seelenvergnügtheit, die ihm unwillkürlich aus allen Poren sprüht und die Luft reinigt und abkühlt. Nur ein losgebundener Geist wie Shaw kann vier Akte mit erotischen Angelegenheiten dergestalt füllen, daß ihr Erdenrest, zu tragen peinlich, keinen Augenblick fühlbar wird. In dieser Komödie sind selbst diejenigen Menschen, die ganz für die Liebe leben, wie entmaterialisiert, ohne daß deshalb die personae dramatis durchweg spiritualisiert wären. Es ist nämlich durchaus nicht wahr, daß bei Shaw nur Wortjongleure, Aphorismenjäger und Sentenzenschleifer auftreten: so viele von den Figuren die Dialektik ihres Erzeugers überkommen haben, eben so viele oder noch mehr sind rechtschaffen dumm. Es sieht fast aus, als ginge eine geheime Sympathie und Sehnsucht des überklugen Dichters zu diesen weniger bemittelten Köpfen. Sie sind es, die am Ende auf ihre kleine Art beglückt werden, indem sie teils unter die Haube, teils unter den Pantoffel kommen oder gar unverhofft am Leben bleiben. Das intellektuelle Fähnlein dagegen wird zur Straße der Verlassenheit, man müßte sagen: verurteilt, wenn wir nicht bei Shaw, also im Bezirk der unbedingten Heiterkeit wären. Charteris schüttelt zum Schluß belustigt und ungerührt lachend den Kopf. Man setze für Charteris Shaw und man hat die Stimmung, in der der Dichter seinen siegreichen wie seinen unterliegenden Geschöpfen gegenübersteht.

Im Hebbeltheater ist von dieser Komödie eine wunderhübsche, bildsaubere, förmlich wohlschmeckende Aufführung zu sehen. Nur Frau Roland — so etwas wie eine Triesch für die Wochentage, mit zu wenig Persönlichkeit, um sich durchzusetzen, und leider mit zuviel Talent, um von der Bühne ferngehalten werden zu können — nur sie hat nicht den Mut oder nicht die Fähigkeit zur radikalen Verzerrung der Julia Craven und beläßt es bei ein paar parodistischen Heroinentönen. Alle andern aber, Männlein und Weiblein mit richtigen und mit falschen Vorzeichen, gruppieren sich untadelig rund und unverwechselbar profiliert um den beherrschenden Mittelpunkt, Herrn Paul Otto, dem das unwiderstehliche Lächeln Leonards Charteris nicht aus vierzigjährigen, sondern aus dreißigjährigen Augen blitzt

und der damit unabsichtlich eine für uns fast notwendige Korrektur an Shaw vornimmt: wir sind zu sehr gewöhnt, den vierzigjährigen Charteris Stefan von Sala zu nennen und auf sein Schicksal nicht ohne leise Wehmut zu blicken.

* * *

Die Tolstoifeier des Lessingtheaters ist eindruckslos vorübergegangen. Man hat die Zurückhaltung der Hörer, wenn nicht fälschend, so doch fälschlich als Ergriffenheit gedeutet. Es war Gleichgültigkeit. ‚Anna Karenina‘ wird nach Jahrhunderten noch leben: die ‚Macht der Finsternis‘ ist von zweiundzwanzig kurzen Jahren aufgefressen worden. Brahm ist der Initiator dreier lehrreicher Aufführungen. Sobald er sich über das Ergebnis der dritten keinen Illusionen hingibt, kann sie ihn am meisten lehren. Im Jahre 1890 wird das Stück auf seiner Freien Bühne um ein Haar nicht zu Ende gespielt. Das ist ein Erfolg, weil der Widerstand sich gegen Qualitäten richtet, die geeignet sind, dem leblos gewordenen deutschen Drama neues Blut zuzuführen. Ein unbestechlicher Blick ist den schrecklichen Seiten des Lebens zugekehrt. Um ihre Grauenhaftigkeit einzuprägen und das Erbarmen mit der Kreatur zu steigern, wird ein vollständiges Protokoll geschauter und gehörter Wirklichkeiten aufgestellt. Kein Zug ist heftig, dick und deutlich genug, um die Lüge zu Gunsten einer Wahrheit zu bekämpfen, die zehn Jahre später nicht mehr als Wahrheit anerkannt wird. Im Jahre 1900 gibt Brahm die ‚Macht der Finsternis‘ in seinem Deutschen Theater, und die beruhigte Betrachtung findet, daß Tolstois Sittenbild zu Unrecht für naturalistisch gilt. Das ist nicht die Alltäglichkeit: hier wird, was früher schön-, gräßlichgefärbt. Weil das so unverkennbar ist, hat die Zensur verständnislos gehandelt, als sie das Stück verbot, und einsichtsvoll, als sie nicht länger die Erlaubnis vorenthielt. Nikita ist gemacht, von Sünden zu entwöhnen, nicht: dazu zu entzünden. Daß er am Ende Buße tut, und wie ers tut, macht spät, doch nicht zu spät, ein religiöses Element im Drama frei und wirksam, das die Aesthetik und den Staat zugleich erfreut. Um dieses andachtsvollen Ausgangs willen wohl zumeist gibt Brahm im Jahre 1908 die ‚Macht der Finsternis‘ in seinem Lessingtheater, und nicht nur dieser Schluß versagt vollkommen. Das Interesse an jedermann aus dem Volke, sei er blos mühselig und beladen oder auch scheusälig und verbrecherisch, hat sich erschöpft. Nikita müßte jetzt schon eine Individualität sein, um an seiner Schuld und seiner Sühne Anteil zu erwecken. Es genügt nicht, daß ganze Akte lang die Schlechtigkeit seiner Mutter und die Gutartigkeit seines Vaters auseinandergelegt wird. Das macht ihn zu einem Demonstrationsobjekt für die Vererbungstheorie; das führt den Dualismus seiner bald blutdürstigen, bald

weichmütigen Natur auf Ursprünge zurück, die wir vorausgesetzt haben. Künstlerisch ist damit nichts gewonnen. Wir warten ganz vergeblich darauf, von diesem neurasthenischen Lasterpfuhl wie von einem Bruder, von diesem Einzelfall wie von einer Möglichkeit unsers eigenen Schicksals angesprochen zu werden. So nützt denn auch die Himmelfahrt nichts mehr. Damit uns Nikitas Erlösung warm mache, hätte uns seine Verderbnis nicht so kalt lassen dürfen. Brahm ist durch den Konservatismus seiner künstlerischen Überzeugung gezwungen, auf die Vergangenheit zurückzugreifen, da die Gegenwart so gut wie gar keine Dramen mehr hervorbringt, die er lieben könnte, und es ist bezeichnend, daß er mindestens bis Weihnachten mit Neueinstudierungen auszukommen gedenkt und das Heil für die zweite Winterhälfte von einem Ibsenzyklus erhofft. Wenn sich unter diesen aufzufrischenden Dramen Erfolge seiner eigenen Direktionsperiode befinden, die einen andern Namen als Ibsen tragen, so möge kein achtzigster Geburtstag verhindern, daß sorgsam geprüft werde, wie weit diese Dramen dem Wandel der Zeiten standgehalten haben.

Es ist unwahrscheinlich, daß das Stück unter der neuen Aufführung gelitten hat. Wenn sie überraschend schwach wirkte, so ist es wahrscheinlich, daß sie unter dem Stück gelitten hat. Sogar Brahms Schauspieler schienen zu spüren, daß die Zeit dieser Dramatik bereits unter der Erde liegt, und suchten sich und uns durch möglichst viel Lärm darüber hinwegzutäuschen. Aber auch Leistungen, die keinen Wunsch unerfüllt ließen, wie die elementare Anisja der Lehmann, erreichten eigentlich nicht mehr als Reicher mit seinem Akim, der selbst ohne Reinhardts unvergeßlichen Vorgang matt und blaß angemutet hätte. Als flachshaariger, schlackfiger Nikita schließlich gab Bassermann eine psychopathologische Studie, deren Feinheit da zur Kleinheit wurde, wo ein Dammbruch des Gefühls allen Nuancenkram hätte wegschwemmen müssen.

Sozialaristokraten / von Willi Handl

Arno Holz ist sich über die Art und Ziele seines Schaffens so zweifelfrei klar, daß es kaum möglich sein dürfte, ihm über Anschauung oder Technik eines seiner Werke irgend etwas zu sagen, was er selbst nicht viel bestimmter und bewußter sagen könnte. Das hat natürlich mit der künstlerischen Wertung nichts zu tun; was seine Arbeit gelten darf,

das kann kein Schaffender entscheiden — und wohl auch sonst keiner der Mitlebenden. Das entscheidet sich später einmal von selbst, und nach Gesetzen, die uns kaum offenbar sind. Aber diese feste und absolute Kenntnis des eigenen Wollens, diese rücksichtslose geistige Durchhellung seiner selbst, machen Arno Holz — wenn nicht zu dem unvergleichbaren Dichter, der er sein möchte, so doch — zu einem ganz bemerkenswerten und sehr zeitgemäßen Phänomen; viel zeitgemäßer als die eilfertig Fortschreitenden ahnen, die, pflichteifrig wie die Bedienten, bei jeder Gelegenheit aufs neue bemüht sind, den dicken Staub von den Oberflächen des Naturalismus abzuwischen. Das Theoretische, die Besonderheit der Technik, ist ja heute trotz Holz, an ihm und dem übrigen Naturalismus (sofern es einen gibt) fast das Belangloseste. Zu genau kennen wir seine Herkunft, seine Notwendigkeiten, seine Grenzen; und wissen hoffentlich, wenn wir uns halbwegs besinnen wollen, auch sehr genau, wie Ungeheures wir ihm zu danken haben. Das ist nun schon historisch; aufgezeichnet und besiegelt in der Santa Casa heiligen Registern. Aber um wie viel leichter ist es, mit einer Doktrin fertig zu werden als mit einem Menschen! Wem Kritik nicht blos die saure Pflicht ‚darüber zu schreiben' ist, sondern der leidenschaftlich immer erneute Versuch, ein überwältigende Fülle geistiger Erscheinungen in sich zu bezwingen und in leidliche Ordnung zu reihen, dem wird für diesen Mann, so unverrückbar gerade gerichtet, so unerbittlich klar und hart, so unbegreiflich eigensinnig, wie es sonst nur das Genie sein dürfte, das alte Zettelkasten-Schlagwort doch kaum mehr reichen. Der wird sich sagen müssen, daß dieses Phänomen verbissener Planmäßigkeit doch etwas andres bedeuten soll, als den Erfinder eines halbtoten Dogmas. Daß dieser Starrsinn gerade das, was er so bewußt zu wollen glaubt, wahrscheinlich aus stärkstem Zwange muß; daß hier die Täuschung vorliegt, als arbeite eine nüchtern wägende Intelligenz, während doch ein Charakter von passionierter Spannkraft sich in seinen eigensten geistigen Formen ausgibt. Denn der kühle bedächtige Rechner, für den man ihn sonst nimmt, hätte ja längst auch die Fehler und die Enge seines Systems errechnen, sich mit mathematischer Gewandtheit darüber hinausrechnen können. Aber es ist seine innerste Natur, die gerade solche Rechnung unbeirrbar will; und darum muß sie ihm immer so wunderbar stimmen. Nicht was er kalkuliert, ist das besonders Zeitgemäße an ihm, sondern daß es ihn mit solcher Gewalt immer wieder zu kalkulieren zwingt; nicht sein Naturalismus, sondern seine blind naturalistische Leidenschaft. Er bedeutet unter den geistigen Typen unsrer Zeit den modernen Sinn für Übersichtlichkeit und verläßliche Organisation; den Sinn für die Schönheit einer Kolbenstange, für den Genuß am Sausen eines Schwungrads, für die tiefe Freude an der Echtheit und Solidität des Materials. Dieses unbewußt Maschinelle, dieses gegenwartkräftige Verwandtsein mit allem, was Industrie und Großkommerz und Städtetrubel unserm Leben hinzugefügt haben, diese unverkennbare Siemens-Atmosphäre um ihn und in ihm, sind eben das prachtvoll Moderne, das überlegen Beweisende an

dieser Erscheinung. Sie ist ein wichtiges Zeichen in unsrer Zeit; sie gehört unbedingt und unentbehrlich zu uns allen — gleichviel, wie erfreulich oder unerfreulich dem Geschmack des Einzelnen ihre künstlerischen Gaben sind. Vor schillernden Gläsern, zartfarbigen Töpfen und neu erdachten Stühlen liegen sie auf den Knien und beten das moderne Kunstgewerbe an. Aber wenn einer, der geistig arbeitet, sich Echtheit des lebendigen Stoffes zum Prinzip macht und seine konstruktiven Gedanken mit Eifer verfolgt, da sehen sie nur den Staub auf den Oberflächen des Naturalismus, diese schlauen Kunstpsychologen! Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie. Nicht was man just heute verkündigt hat, sondern was in unsrer Zeit und nur dank unsrer Zeit geboren worden ist, das ist das wirklich Moderne. Und Arno Holz, den kein andres Alter, als gerade das unsre, auch nur ahnen konnte, ist darum allein so modern wie irgend ein Größerer oder Kleinerer von jetzt. Daran können die literaturgeschichtlichen Schicksale des Naturalismus auch nicht das geringste ändern.

Es ist mir lieb, diesem modernen Geist, der mir soviel vom Leben unsrer Zeit vor die Sinne stellt, in welcher Form immer und wo immer zu begegnen. Mir war darum diese Aufführung der ‚Sozialaristokraten' in den Kammerspielen eine herzliche Freude. Das Stück selbst mit seiner handgreiflichen Lustigkeit ist, wenn man will, ein schlagender Beweis für die stark persönlichen Wurzeln dieser scheinbar so abstrakten Sachlichkeit. Humor ist immer das Ergebnis eines instinktiv innerlichen Anschauens der Dinge. Und wenn dieser Humor mehr breit ist, als tief, zu genügsam im Detail verweilend, um hellere Perspektiven zu geben, so zeigt dies wieder nur die heftige Neigung dieses leidenschaftlichen Geistes — der damals wohl noch in der Entwicklung war — für die ganz ins Einzelne gehende Kenntnis des Materials, für sorgsame und solide Arbeit. Daß bei dieser ehrlich tüchtigen Art, zu schaffen, die vom Herzen kommt, der Stoff auch seine innere Heiterkeit wie von selbst ausblühen läßt, hängt wieder nur mit der großen lebendigen Wärme zusammen, die hier, trotz Konstruktion und technischem Kalkul das Werden des Werkes beseelt haben muß. Denn es ist nicht die geringste Spur von Feindseligkeit darin; welch' ein kurzsichtiger Irrtum, von einer Satire zu sprechen! Den Humor dieser Menschen und dieser Tatsachen hat ein Instinkt empfunden, hat ein Geist nachgebildet, denen es wohl und warm wird, wenn Tatsachen, feste, greifbare, gut beleuchtete Tatsachen ihnen in die engste, persönlichste, unausweichlichste Nähe rücken. Ein Instinkt und ein Geist, die wissen, daß ein wichtigster Teil des modernen Lebens darin besteht, sich mit den Wirklichkeiten auseinander zu setzen. Ein Instinkt, der durchaus und unzweifelhaft modern ist, wie immer sich auch der Geschmack unserer Zeit zu den Formen verhalten mag, in denen sich dieser Geist äußert.

Die Aufführung bei Reinhardt gab in ihrer Art auch wieder eine Mahnung daran, wie Ungeheures wir dem Naturalismus noch zu danken haben. Da lebte er wieder einmal; da ließ er wieder einmal eine Bühne

voll prächtiger Künstler in ihren freiesten und natürlichsten Kräften leben, daß es eine Lust war, ihnen zuzusehen: den ausgeprobt Witzigen, den breitspurig Humorvollen, den jungenhaft Komischen, den karikaturistisch Bissigen und allen, allen andern — soweit sie männlichen Geschlechts sind.

Sarah Bernhardt und die Duse / von Bernard Shaw

William Archer hat die Theaterkritiker einmal gegen den Vorwurf, daß sie der Schauspielkunst gleichgültig gegenüberstünden, in Schutz genommen; mit wenig Glück, wie mir scheint, denn er führte zu ihrer Entschuldigung die Tatsache an, daß die Kritiker früherer Epochen in der Lage gewesen seien, ehrgeizige Schauspieler in berühmten Rollen zu vergleichen, während der moderne dramatische Kritiker sein Leben mit der Betrachtung von handfesten Stücken verbringe, in denen keine wirklichen Menschen vorkommen. Archer hätte noch einen andern Umstand erwähnen können, unter dem fast alle modernen Dramen leiden: nämlich die Wirkung unsrer Verlagsrechtsgesetze, die ganz bestimmten Schauspielern und Schauspielerinnen das ausschließliche Aufführungsrecht gewisser Stücke zusichern. Nichtsdestoweniger sind wir heute in der Lage, unsre Rezensionslust und -kunst an größern Rivalen zu üben, als unsre Vorfahren, denn wir haben Gelegenheit gehabt, die Duse und die Sarah Bernhardt in der ‚Kameliendame' und als Sudermanns Magda gegeneinander spielen zu sehen, und können nun abwägen und vergleichen. Jetzt oder nie ist die Zeit gekommen, die Anklagen des englischen Schauspielers gegen die englische Presse siegreich zu widerlegen. Jetzt oder nie kann ihm bewiesen werden, daß auch der englische Kritiker genug von Schauspielkunst verstehe, um den Unterschied zwischen einer wirksamen Rolle und einer gut gespielten oder zwischen den paar Kunstkniffen, die jedem alten Praktikus zu Gebote stehen, und dem Gedankenvorrat und dem Verständnis, die den schöpferischen Darsteller vom bloßen Virtuosen trennen, wohl zu bemerken.

Sarah Bernhardt war rückfällig geworden, sie übte wieder ihren alten Beruf einer ernsten Schauspielerin vor unsern Augen aus. Sie gab die Magda in Sudermanns ‚Heimat' und wurde fast gleichzeitig von der Duse in derselben Rolle bekämpft. Der Gegensatz zwischen den beiden Darstellerinnen ist so groß, wie nur ein Gegensatz zwischen Künstlerinnen sein kann, die eine zwanzigjährige Lehrzeit in demselben Berufe unter ganz ähnlichen Verhältnissen hinter sich haben. Sarah Bernhardt besitzt den Zauber einer noch frischen, aber etwas verwöhnten und mutwilligen Reife, dafür hat sie aber stets ein die Wolken durchbrechendes Sonnenscheinlächeln zur

Hand, sobald man nur genug Wesens aus ihr macht. Ihre Kostüme und Diamanten sind, wenn nicht geradezu blendend, jedenfalls prächtig, ihre Gestalt, ehedem viel zu dürftig, ist jetzt voll geworden, und ihr Teint zeigt, daß sie die moderne Kunst nicht vergeblich studiert hat. Jene reizvollen, rosigen Wirkungen, die französische Maler hervorrufen, indem sie dem Fleisch die hübsche Farbe von Erdbeeren mit Schlagsahne geben und die Schatten blaß und hochrot malen, werden von Sarah Bernhardt am eigenen lebenden Bilde geschickt verwendet. Sie schminkt sich die Ohren hochrot und läßt sie zwischen ein paar losen Flechten ihres kastanienbraunen Haares entzückend hervorlugen. Jedes Grübchen hat sein rosa Kleckschen, und Sarahs Fingerspitzen schimmern in so zartem Rosenrot, daß man sie für ebenso durchsichtig wie ihre Ohren halten und glauben könnte, das Licht dringe durch ihre zarten Adern. Ihre Lippen sind wie ein frisch angestrichener Briefkasten; ihre Wangen haben bis hinauf zu den schmachtenden Wimpern den feinen Hauch und das Aeußere eines Pfirsichs; sie ist schön im Sinne des Schönheitsbegriffs ihrer Schule und unglaubwürdig im Sinne bloßer Menschenhaftigkeit. Aber diese Unglaubwürdigkeit ist verzeihlich, weil sie — trotz all dem großen Unsinn, an den niemand, die Künstlerin selbst am allerwenigsten, glaubt — doch so kunstvoll, so klug, so anerkanntermaßen zur Sache gehört und in einer so muntern Manier zur Schau getragen wird, daß es unmöglich ist, sie nicht gutgelaunt hinzunehmen. Wenn die Heldin, eine blendende Vision der Schönheit, auf die Bühne stürzt, fühlt man, wie sie, statt uns zu täuschen, nur die eigene Pikanterie noch erhöht, indem sie uns gerade ins Gesicht blickt und in Wirklichkeit fragt: „Nun, wer würde jemals vermuten, daß ich Großmutter bin?"

Das wirkt natürlich unwiderstehlich, und man bereut nicht, daß man sich durch Schmeichelei zur Lockerung seiner Begriffe von der Würde der Kunst hat bewegen lassen, wenn Sarah ernstlich an die Arbeit geht und zeigt, wie tüchtig sie ihre Sache macht. Ihre Schmeichelei paßt gut zu der kindlich eigenwilligen Art ihrer Darstellung, die nicht in der Kunst gipfelt, den Zuschauer höher denken oder tiefer empfinden zu lehren, sondern in der Kunst, ihn zu zwingen, sie zu bewundern und zu bemitleiden, für sie zu streiten und mit ihr zu weinen, über ihre Späße zu lachen, ihr Geschick atemlos zu verfolgen und ihr tosenden Beifall zu spenden, sobald der Vorhang fällt. Es ist die Kunst, alle unsre Schwächen ausfindig zu machen und darauf zu bauen — uns zu schmeicheln, zu quälen, aufzuregen — kurz, uns zum besten zu haben. Und immer ist es die Persönlichkeit der Sarah Bernhardt, die das bewirkt. Das Kostüm, der Titel des Stückes, die Reihenfolge der Worte mag verschieden sein — die Frau bleibt immer dieselbe. Sie dringt nicht in den Charakter ein, den sie darstellt, sie setzt sich an seine Stelle.

Und gerade das alles tut die Duse nicht, der jede Rolle zu einer eigenen Schöpfung wird. Wenn sie die Bühne betritt, stellt sie es dem Zuschauer anheim, sein Opernglas zu benutzen und alle Falten zu zählen,

die Zeit und Sorge in ihr Antlitz gegraben haben. Es sind die Beglaubigungsschreiben ihrer Menschlichkeit; und sie ist nicht so unklug, jene bedeutsame Schrift mit einer Schicht Pfirsichschminke zuzudecken. Die Schatten auf ihrem Gesicht, zuweilen auch ihre Lippen, sind grau, nicht rosenfarbig; sie kennt weder Farbenkleckse noch Grübchen; ihr Zauber könnte niemals von einer Kellnerin nachgeahmt werden, die, im Besitze eines unbeschränkten Nadelgeldes, einmal vor den Rampenlichtern stünde statt vor dem Griff des Bierhebers. Das Resultat wäre nicht so entmutigend, wie der Schankwirt wohl annehmen würde.

Wilkes, der entsetzlich schielte, rühmte sich, nicht länger als eine Viertelstunde lang hinter dem schönsten Manne Europas zurückstehen zu müssen: der Duse genügen fünf Minuten auf der Bühne, und sie ist der schönsten Frau der Welt um ein Vierteljahrhundert voraus. Ich gebe zu, daß Sarahs sorgfältig durchgearbeitetes Mona-Lisa-Lächeln mit dem bewußten Senken der Augenwimpern und der schüchternen Art, mit der ihre langen, karminrot gefärbten Lippen die blendende Zahnreihe enthüllen, auf seine Weise wirksam ist — daß sie nicht nur an unsre Empfänglichkeit appelliert, sondern sie entschieden wachrüttelt. Und der Zauber wirkt eine volle Minute, manchmal länger. Aber mit einem Beben der Lippe, das man mehr fühlt als sieht und das nur einen halben Augenblick dauert, greift einem die Duse geradewegs ans Herz. Und es ist keine Linie in ihrem Antlitz, kein kalter Ton in dem grauen Schatten, der jenes Beben nicht erhöhte. Jugend und Alter: wer könnte die Reinheit und Zartheit der Gemütsbewegung und die Schlichtheit des Ausdruckes mit der gemeinen Geschicklichkeit vereinen, die uns beim Alter abstößt, oder wollüstige Herausforderung und egoistische Selbstüberhebung mit der Aufrichtigkeit und Großmut paaren, die uns bei der Jugend anziehen? Wer stellt sich jemals Potiphars Weib als junge oder die heilige Elisabeth von Ungarn als alte Frau vor? Diese Ideenverbindungen sind entsetzlich ungerecht gegen das Alter, und die Jugend hat sie nicht verdient. Sie gebühren von Rechts wegen Charakter-, nicht Altersunterschieden, aber sie beherrschen unsre Phantasie, und der große Künstler benützt sie, um ewig jung zu erscheinen. Es wäre jedoch ein kritischer Schnitzer und eine persönliche Torheit, wollte ich damit andeuten, daß die Duse ebenso wie die Sarah Bernhardt irgend eine Kunst vernachlässige, welche die Wirkung ihres Spieles erhöhen könnte, wenn sie junge und hübsche Frauen zu verkörpern hat. Es muß vielmehr gesagt werden, daß in der Kunst, schön zu sein, Sarah Bernhardt ein Kind neben der Duse ist. Der Vorrat an Stellungen und Gesichtswirkungen der französischen Künstlerin könnte ebenso leicht katalogisiert werden wie ihr Vorrat an dramatischen Einfällen: die Aufzählung würde kaum über die Finger beider Hände hinausgehen. Die Duse erzeugt die Illusion, in der Mannigfaltigkeit schöner Posen und Bewegungen unerschöpflich zu sein. Jede Idee, jeden Schatten eines Gedankens und einer Stimmung weiß sie zart, aber lebendig auszudrücken. Trotzdem die Duse scheinbar über eine Million von

Modulationen verfügt, ist es unmöglich, auch nur eine Linie eines stumpfen Winkels oder auch nur die kleinste Anstrengung zu bemerken, die auf die völlige Hingabe aller Glieder an die lieblichste Anmut (wie nach einem natürlichen Gravitationsgesetz geschieht diese Hingabe bei ihr) störend einwirkte. Sie ist gewandt und biegsam wie ein Turner oder eine Pantherkatze, nur sind die zahlreichen Gedanken, die in ihren Bewegungen körperlichen Ausdruck finden, alle von jener hohen Art, welche die Menschen von den Tieren — und ich fürchte, auch von den meisten Turnern — unterscheidet.

Wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Tragödinnen sich nur in Ausbrüchen jener Leidenschaften hervortun, die Menschen und Tieren gemeinsam sind, wird es nicht schwer fallen, den unbeschreiblichen Vorrang zu begreifen, der dem Spiel der Duse aus dem Grunde gebührt, daß hinter jedem kleinsten Zug ihrer Darstellung eine rein menschliche Idee steht. Am besten tritt dies in ihrer Ueberwachung jenes hohen menschlichen Instinkts zutage, der das tiefste Mitgefühl zu erwecken sucht, ohne Schmerz zu bereiten. So wird beispielsweise in der ‚Kameliendame' eine temperamentvolle Schauspielerin uns mit ihren Schwindsuchtsanfällen mühelos zu quälen vermögen und uns mit einer Fünf-Groschen-Sensation zu verabschieden wissen, die im Grunde nicht sehr verschieden ist von der durch eine öffentliche Hinrichtung hervorgerufenen, an der wir stets ein grausiges Vergnügen finden. Die Methode der Schauspielerin, die uns zeigt, wie sich der menschliche Kummer nur in seiner Anrufung des Mitgefühles zu äußern vermag, während er sich durch starkes Erdulden bestrebt, andre vor der Ansteckung mit seiner Qual zu schützen, ist von der geschilderten Art so weit entfernt, wie das Licht von der Dunkelheit. Und darin besteht der Reiz, den die Darstellung der Duse dem Bühnengedicht der Marguérite Gautier verleiht. Er wirkt unbeschreiblich rührend, weil er unendlich rücksichtsvoll ist, das heißt: ungemein sympathisch. Kein physischer Reiz kann als edel oder schön empfunden werden, wenn er nicht der Ausdruck eines ethischen Reizes ist; und eben weil diese ethischen hohen Töne im Machtbereich der Duse liegen, wenn ich mich so ausdrücken darf, preßt der Umfang ihres Könnens, der sich von den Tiefen eines blos räuberischen Geschöpfes, wie Claudes Gattin bis zur höchsten Güte Marguérite Gautiers oder bis zu den tapfersten Augenblicken Magdas erstreckt, eben darum preßt er die armseligen anderthalb Oktaven, auf denen Sarah Bernhardt ihre hübschen Liedchen und aufregenden Märsche spielt, auf ein so winziges Maß zusammen.

So einleuchtend die Verschiedenheit der beiden berühmten Künstlerinnen für viele von uns gewesen ist, als wir die Duse zum ersten Mal sahen, zweifle ich doch, daß sich auch nur einer, nach Sarah Bernhardts geistreicher Leistung als Magda, dachte, daß sie binnen achtundvierzig Stunden durch ein verhältnismäßig so ruhiges Talent wie das der Duse vernichtet werden könnte. Und dennoch ist Vernichtung das einzige Wort für die Niederlage der französischen Tragödin. Sarah war sehr hübsch, solange die Sonne

schien, sehr verdrießlich, als Wolken sie verhüllten, und entschieden böse, als man ihr ihr Kind wegnehmen wollte; und sie belästigte uns mit keinerlei Geschwätz über das Hauptthema des Sudermannschen Stücks: die Auflehnung der modernen Frau gegen jenes Ideal der Heimat, das die Hinopferung ihres ganzen Lebens an die Sorge für diese Heimat nicht im Sinn einer Huld von ihrer Seite und als die einzige Hilfe und Zufluchtsstätte des Weibes, sondern als ein einfaches Recht fordert, das es auf die Dienste der Frauenspersonen als unterwürfiger Sklavinnen hat. Es ist wahrhaftig gar kein Grund für die Annahme vorhanden, daß Sarah Bernhardt ein solches Thema in dem Stücke entdeckt hätte — während die Duse es, mit einem einzigen Blick auf Vater Schwartze, als den Gegenstand des bevorstehenden dramatischen Kampfes, kaum daß sie fünf Minuten auf der Szene stand, an die Rampe genagelt hatte. Es dauerte nicht lange, da kam ein Zug in das Spiel der Duse, der jenen, die ihn sahen, wahrscheinlich unvergeßlich bleiben wird, und der sofort erklärte, warum jene Künste der Toilette, die der Sarah Bernhardt helfen, die Duse beinahe ebenso hindern würden wie ein vor sie hingestellter Wandschirm.

Es muß zugestanden werden, daß Sarah Bernhardt die große Szene im dritten Akt der ‚Heimat‘, da einer der intimsten Freunde ihrer Familie, der der Vater ihres Kindes ist, als Besucher gemeldet wird, sehr flott und munter herunterspielt: es liegt echte Kameradschaft in der Art und Weise, mit der sie den verlegenen Galan beruhigt und ihm zu verstehen gibt, daß sie durchaus nicht im Begriff stünde, ihm nach allem, was hinter ihr liegt, die Leiden Gretchens vorzuspielen und ihm zu fühlen zu geben, daß sie ihm die unschätzbare Erfahrung der Mutterschaft zu danken habe, wenn sie ihn dafür auch nicht besonders achten könne. Ihre Selbstbeherrschung an dieser Stelle war enorm: der Pfirsichhauch auf ihren Wangen blieb unberührt von diesen innern Kämpfen. Nicht so bei der Duse. In dem Augenblick, wo ihr das Mädchen die Karte überreicht, die den Namen dieses Mannes trägt, erkennt man, was es für Magda bedeuten muß, einer Begegnung mit ihm standzuhalten. Es war interessant, ihre innern Kämpfe bei seinem Eintreten zu beobachten, und wie gut sie im großen und ganzen ihre Haltung zu bewahren wußte. Er sagte seine Artigkeiten und überreichte seine Blumen; sie setzten sich, und Magda empfand offenbar, daß sie glücklich über den Berg sei und es sich jetzt gestatten dürfe, ruhig nachzudenken und ihn darauf anzusehen, wie sehr er sich verändert habe. Da passierte Magda etwas Schreckliches. Sie begann zu erröten; und im nächsten Augenblick war sie sich dessen bewußt. Die Glut verbreitete und vertiefte sich langsam, bis Magda nach einigen vergeblichen Anstrengungen, ihr Gesicht abzuwenden, ohne ihn das merken zu lassen, den Kampf aufgab und das Erröten in ihren Händen verbarg. Nach dieser schauspielerischen Tat brauchte man mir nicht mehr zu erklären, warum die Duse keine zolldicke Schminke auflegt. Ich konnte darin keinen Trick entdecken: sie erschien mir als eine durchaus natürliche Folge ihrer dramatischen Phantasie.

Im dritten Akt der ‚Kameliendame', wo die Duse dadurch eine rührende Wirkung erzielt, daß sie sich zu Boden wirft und sich gleich darauf mit verändertem und vom Weinen gerötetem Antlitz erhebt, wird das Erröten durch die vorausgehende gebückte Stellung gesichert, ob nun Phantasie vorhanden ist oder nicht; aber dem Erglühen Magdas steht kein solches Hilfsmittel zu Gebote, und ich muß eine heftige, berufsmäßige Neugier eingestehen, welche die Frage aufwirft, ob sich das Erröten der Duse wohl immer spontan einstellt.

Ich werde keinen Versuch machen, den Schluß jenes unvergeßlichen Aktes aus der ‚Heimat' zu beschreiben. Wenn man feststellt, daß die Duse das Haus zu rasendem Beifall hingerissen hat, so will das nicht viel sagen, denn es wurde auch der Gismonda der Sarah Bernhardt und der Fedora der Patrick Campbell rasend applaudiert. Hier jedoch galt der Jubel einem Drama und einer Schauspielerin, die den Autor versteht, aber ein größerer Künstler ist als er. Mich hatte der Abend in dem oft wankenden Glauben bestärkt, daß ein Schauspielkritiker tatsächlich Diener einer hohen Kunst und nicht nur ein Ausrufer fragwürdiger Vergnügungen ist.

Aus einem Band ‚Essays', die sich mit dem Drama und der Bühne, aber auch mit Sozialismus und Anarchismus beschäftigen und, in der Uebersetzung von Siegfried Trebitsch, nächstens bei S. Fischer, Berlin, erscheinen.

Sardanapal / von Paul Schlesinger

Könige kommen zu Ruhm und Schande, und sie wissen nicht wie. Ludwig der Zweite, von dem der Chronist keine Heldentat zu berichten weiß, wurde durch ein glückliches Versehen berühmt. In einem Bericht der Minister an die bayrische Kammer wird betont, daß die Regentschaft in dem Augenblick notwendig war, da der König Dinge beging, die geeignet waren, Ehre und Ansehen des Thrones zu gefährden. Dies hindert nicht, Ludwig dem Zweiten die Errettung Richard Wagners zu danken. Der Erfolg spricht für ihn. Und doch bleibt der Beweggrund unerklärlich. Ich hatte zwar keine Gelegenheit, genauere Forschungen über die Teilnahme des Königs an künstlerischen Dingen zu unternehmen, aber stets erschien mir seine Vorliebe für Richard Wagner sonderbar, und zwar deshalb, weil das wahrscheinlich überhaupt der einzige Musiker war, den Ludwig schätzte. Wir wissen nichts über sein inneres Verhältnis zu Mozart und Beethoven. Die Musik fing für ihn mit Wagner an und hörte mit Wagner auf. Auch das allgemeine Interesse des Königs für das Theater war gering. Den einzigen deutlichen Hinweis verdanken wir Ernst von Possart, der vor einigen Jahren in der ‚Allgemeinen Zeitung' von den Separatvorstellungen sprach, die Ludwig für sich veranstalten ließ. Es sind an diesen geheimnisvollen Abenden keine Werke aufgeführt worden, die etwas mit Literatur zu tun

haben. Nicht mit Goethe und nicht mit Schiller hielt der König Zwiesprach. Sein Mann war Karl Theodor Heigel, ein Schriftsteller, der bei romandurstigen Frauen auch heute noch Kredit genießt. Männer kennen ihn kaum. Damals schrieb er historische Dramen für den Bayernkönig, Stücke auf Bestellung und nach Maß dieses königlichen Geistes. Possart, der sich dieser natürlich unvergeßlichen Abende mit sehr viel Rührung erinnert, gibt ein anschauliches Bild. Der König saß in der Loge, auf den Stühlen rings um ihn lagen aufgeschlagen historische Werke, besonders solche über Kostümkunde. Er prüfte nun zunächst genau, ob die Kostüme der Darsteller mit den Abbildungen übereinstimmten, und zeigte viel Kenntnis und Interesse für das Detail. Aber auch die Vorgänge auf der Szene verfolgte er mit peinlichster Gewissenhaftigkeit. In einem der Heigelschen Stücke wurde ein Reichstag in Regensburg geschildert. Possart, der Meister der Gruppierung, hatte den Kaiser und die Kurfürsten so gesetzt, daß Rede und Handlung zur theatralischen Geltung kamen. Doch Ludwig war unzufrieden; er hatte nämlich herausgefunden, daß die Reihenfolge, in der die Fürsten saßen, nicht stimmte. Die historischen Belege gaben unzweifelhaften Bescheid. Possart erlaubte sich die Einwendung, daß die historische Reihenfolge für das Bühnenbild nachteilig sei, da die handelnden Personen hierdurch dem Blick des Zuschauers entzogen würden, und die Deutlichkeit der Darstellung ihm höchstes Gesetz schien. Der König aber, der ja der einzige Zuschauer war, bestand auf der beglaubigten Reihenfolge. Ihm war nun einmal die historische Treue die Hauptsache, und Possart neigte sich bewundernd der höhern Einsicht seines königlichen Gebieters.

Die Heigelschen Dramen und die protzigen Schlösser in den bayrischen Bergen sind die Kunstwerke, die Ludwig der Zweite inspiriert hat. Er ließ Wagner frei schaffen, aber es ist wahrscheinlich, daß er sich am lebhaftesten für das interessierte, was an Richard Wagner das Sterblichste ist — für seine Dekorationen. Wir wissen nichts davon, daß Ludwig imstande war, auch nur eine Melodie nachzupfeifen, aber wir wissen, daß er im Kostüm des Gralsritters auf dem See gondelte, den er auf dem Dache seines Schlosses angelegt hatte. Genug, er hat seinen Ruhm weg. Die Marotte eines Königs, der im Wahnsinn endete, schenkte uns Bayreuth.

Mit Sardanapal ging es anders. Er hatte es nicht nötig, sich zu verkleiden: er trug selber ein Kostüm. Er machte selbst Geschichte und war durchaus darauf bedacht, seinen Taten Denkmäler zu schaffen. Doch nützte ihm dies zunächst wenig. Denn die Sage verdarb sein Andenken. Sie schrieb den Zusammenbruch des assyrischen Reiches auf sein Konto. Ktesias, ein höchst unzuverlässiger griechischer Geschichtsschreiber, ist daran Schuld; Byron folgte seiner Darstellung, als er die herzlich unbedeutende Tragödie schrieb; Taglioni wiederum hielt sich an Byron. Die Wissenschaft ist schon seit längerer Zeit über den wahren Sachverhalt orientiert, ohne daß die Kunde davon in die breitere Oeffentlichkeit drang. Nur ein Ballett konnte die Ehre dieses edlen Fürsten retten.

Wilhelm der Zweite hat nicht das Glück Ludwig des Zweiten, durch einen Irrtum seiner Kunstanschauung Ruhm zu ernten. Möglich, daß die Legende später manches gut machen wird, was jetzt schlecht ist. Sie mag davon erzählen, daß der bedeutendste Komponist seiner Zeit, Richard Strauß, in Berlin Hofkapellmeister war, daß Otto Brahm und Max Reinhardt, daß Gerhart Hauptmann, Max Liebermann, Maximilian Harden das Berlin Wilhelms des Zweiten künstlerisch und literarisch repräsentierten. Sie mag daraus einen Lorbeerkranz winden und liebreich verschweigen, daß es Männer wie Joseph Lauff und Joseph Schlar gab. Nun habe ich — wider meinen Willen fast — die beiden Männer doch genannt. Ich habe mir soviel Mühe gegeben, von andern Dingen zu sprechen.

Es ist wohl nur in der ersten Aufwallung möglich, sich mit dem Ereignis ‚Sardanapal' ernsthaft zu beschäftigen. Man bleibt eine Stunde lang leidlich heiß: die Sorte Empörung verfliegt ganz rasch. Man schämt sich nämlich, den Herren Hülsen, Delitzsch, Lauff und Schlar etwas zu sagen — was diese (ich wette zehn gegen eins) selber genau wissen. Man kann amusisch veranlagt sein — es ist keine Schande, auch nicht für einen Monarchen. Diese vier Männer sind es nicht. Selbst Herr Schlar, der langweiligste aller Hofkapellmeister und phantasieloseste aller Komponisten ist nicht Musiker geworden, weil er gegen seine Kunst eine unüberwindliche Abneigung hatte. Irgend eine Wärme war da sicher einmal vorhanden, und das rein Handwerkliche erlernt sich nicht ohne Fleiß und Talent. Nein: man darf annehmen, daß diese vier Herren wider besseres Wissen handelten und eine Komödie aufführten, die ihres kaiserlichen Herrn unwürdig ist. Ich habe nie geglaubt, ein monarchisches Gefühl zu haben, aber die belogene Majestät ist ein Begriff, der mich beleidigt. Vielleicht ist das kriechende Höflingstum, das sich selbst aufgibt, nie überzeugender auf einer Bühne dargestellt worden, diese Sorte Liebedienerei, die alles kann und tut, was der Laune des Mächtigen entsprang.

Wilhelm der Zweite hat sicher geglaubt, ein edles Beginnen zu fördern, als er das harmlose Ballettvergnügen seines Großvaters, das unsern Augen nicht mehr taugt, revidieren ließ. Wie war es künstlerisch zu vertiefen als durch historische Buchstabentreue? Ja wie? Die vier Herren haben es gezeigt.

Wir wollen die Sachen der Kunst nicht überschätzen, sondern nur hoffen, daß die Menschenkenntnis gegenüber politischen Persönlichkeiten nicht in diesem Maße versagt.

*

Es mag schwer sein, zu widersprechen. Ludwig der Zweite beauftragte einen Professor der Geographie, auf Reisen zu gehen, um ihm ein Land zu suchen, das er absolut beherrschen könne. Er wollte es gern gegen sein Bayern vertauschen. Der Professor trat die Reise an und führte sie durch.

Wir sind in der glücklichen Lage, in gewisser Beziehung keine Vergleiche ziehen zu müssen, aber es ist traurig, daß wir Männer haben, die bereit sind, jede Situation auszunutzen.

Kasperletheater

Der Hofrat / von Trinculo

Der Hofrat liegt im Bett und schläft. Porträts von Ibsen, Hauptmann, Hebbel hängen verstaubt in den Ecken des Schlafzimmers; Büsten von Blumenthal, Kadelburg, Skowronnek stehen, sauber gehalten, auf zierlichen Konsölchen über dem Nachtlager des Hofrats. Aber deutlicher als das alles sieht man die blanke Glatze des Hofrats, seinen Löwenbräubauch und einen auf dem Nachttisch stehenden Maßkrug. Plötzlich erhebt sich neben dem Bett das

Gespenst: Entsetzlich. Schnarchen tut er auch schon. Ganz Stütze von Thron und Altar. Aber nun will ich doch . . . (Lauter) Paulchen!

Hofrat (verschlafen): Was . . . was ist denn? Kellner, zahlen. Und Sie, Setzerjunge, daß mir das richtig gedruckt wird: „Man soll Ibsen spielen." Ibsen, Ibsen, (er buchstabiert) J, B, S, E, N. Schärfen Sie das dem Setzer ein! (Dreht sich grunzend auf die andre Seite)

Gespenst (enthusiasmiert): Bravo, Paulchen, Du bist doch noch der Alte!

Hofrat (erwachend, setzt sich hoch, klappt mechanisch den Deckel des Maßkruges auf, brummt): Na, denn Prosit.

Gespenst: Vivat, Hofrat Paulchen, vivat! Na ja, ich habs ja auch nicht glauben wollen.

Hofrat (mißtrauisch): Aber, Mannchen, was haben Sie nicht glauben wollen? Was hab' ich denn gesagt?

Gespenst: Was? O, Du treuer, Du feststehender Mann! Man muß Ibsen spielen, hast Du gesagt.

Hofrat (mit Anklängen an jenes Ostpreußisch, das er sich längst nicht mehr bei Tage gestattet): Mannchen, erbarmen Sie sich. Kompromittieren Sie mich doch nicht. Sehen Sie, das war ja nur so ganz unschuldig. Nur 'n Traum! Wahrhaftigen Gott! Sehen Sie, ich kam aus'm Theater und hatte Nachtkritik und wartete da in der alten Kneipe neben der Vossischen auf die Korrektur. Endlich, ich bin erst beim zehnten Pilsener, da kommt dieser Bowke von Setzerjunge mit der Korrektur, und da hab' ich . . . (Plötzlich brummend) Aber im übrigen: was geht denn Sie das an? Wie kommen Sie hierher? Wer sind Sie denn eigentlich?

Gespenst (bekümmert): Paulchen, armes Paulchen: ich bin ein Geist.

Hofrat (sinnend): Geist? Verflucht noch mal: was ist das? Hab' ich das nicht mal gekannt? Hab' ich das nicht mal selbst gehabt? Kann mich jetzt, weiß Gott, nicht mehr drauf besinnen.

Gespenst: Erinnerst Du Dich wirklich nicht? Denke zwanzig Jahre zurück: Freie Bühne und so . . .

Hofrat: Hier wird nichts gegeben! Und abgelegte Sachen hab' ich auch nicht.

Gespenst: Paulchen, wie kannst Du mich so verkennen? Uebrigens: früher waren Deine abgelegten Sachen auch nicht mehr zu tragen.

Aber ich will Dich nicht anbetteln. Aufrütteln will ich Dich! Laß den Blumenthal und den Kadelburg und das ‚Husarenfieber'. Denke an die heilige Mission, an die ‚Macht der Finsternis' . . .

Hofrat (melancholisch): Das is es ja eben . . .

Gespenst (mit flammender Beredsamkeit): Denke an die Lehren, die Du einst verfochten hast. In Deinen Kritiken. O, dieses herrliche P. S.

Hofrat: Na ja. Aber heute heißt das anders, heute heißt das: „Pßt, Silentium!!"

Gespenst (begeistert): Denkst Du noch an den wilden Satz Deiner Hülsen-Broschüre: „Das Hoftheater muß zugrunde gehen, das . . ."

Hofrat (unterbrechend): Na, sehn Se woll! Aber, Mannchen, erbarmen Sie sich, da haben Sie's ja. Und da werfen Sie mir Abtrünnigkeit vor? Treu bin ich mir geblieben. Ich habe geschrieben: „Das Hoftheater muß zugrunde gehen." Na, und tu ich nicht alles dazu? Seien Sie überzeugt: mein Hoftheater geht zugrunde! Daß es nun zufällig das wiener statt des berliners ist, das ist doch unter Kameraden janz ejal, wie der noch viel zu wenig geschätzte Gustav von Moser sagt. (Ihm kommt ein Gedanke) Apropos, Moser. Könnte man da nicht mal . . .? Ach, pardon, einen Augenblick. (Er setzt den Kneifer auf und notiert etwas)

Gespenst (wütend): Und Du glaubst, daß das so weiter geht, Du Renegat? Na warte, ich werde oben im Himmel gehörig Stimmung gegen Dich machen. Sofort setze ich in meinem Wolkenschiff das Bramsegel auf und fahre . . .

Hofrat (außer sich): Na, nu wirds mir aber wirklich zu bunt. Sie stören mir hier meine Nachtruhe. Sie langweilen mich mit Ihren dammlichen Randbemerkungen. Und nu kommen Sie mir auch noch mit Anspielungen auf den Brahm, diesen (mit der ganzen Wucht seiner Verachtung) diesen berliner Ibsenspieler. (Greift nach dem Stiefelknecht, brüllt) Raus, raus, rr . . . (Das Gespenst verschwindet) Aeh, pfui Deibel! (Sieht nach der Uhr) Zwei! Schlafen kann ich nicht mehr. Angebrochen ist der Nachmittag doch nu mal. Na, 'n paar sitzen sicher noch da. (Er zieht sich an und geht ins Löwenbräu).

Rundschau

Dalberg und der schauspielerische Stil

Am 1. Oktober des Jahres 1778 wurde Wolfgang Heribert von Dalberg Intendant des kurfürstlichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. In dem nämlichen Jahr war er auch Direktor der ‚Deutschen Gesellschaft' geworden, die ihre Aufgabe darin sah, die französische Kunst und Literatur durch Pflege der deutschen zu verdrängen. Demselben Zweck sollte auch das Theater dienstbar gemacht werden. Eine Heimstätte sollte es sein für deutsche Dichter, deutsche

Schauspieler. Dalberg engagierte die durch Ekhofs Tod verwaiste gothaer Truppe, darunter Iffland, Beck, Beil, Böck.

Wie nun der mannheimer Intendant mit diesen Stützen seines Ensembles sich unablässig mühte, seiner Zeit und seinem Lande einen eigenwüchsigen Stil der Schauspielkunst zu schaffen, schildert Fritz Alafberg in seiner auch sonst lesenswerten Dalberg-Monographie (Verlag von E. Ebering, Berlin).

Wie ein Märchen aus unvordenklichen Zeiten klingt es uns, daß Dalberg zusammen mit seinen Schauspielern in einem ‚Ausschusse' darstellerische und literarische Probleme diskutierte, daß Fragen schriftlich bearbeitet wurden, wie: „Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" oder: „Können französische Trauerspiele auf deutschen Bühnen gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erwerben sollen?" Intendant und Darsteller waren einig darin, daß man das Repertoire von den französischen Tragödien und das Ensemble von dem in ihnen beliebten hohlen Pathos emanzipieren müsse. Die Iffland, Beck und Beil wollten realistisch, wahr, natürlich sein. Man wollte nicht mehr blos ‚Vorstellungen', sondern ‚Darstellungen' geben. Man trieb Götzendienst mit dem Wort ‚Natur'. (Iffland zumal pariphrasiert es mit den verwegensten Phrasen, die aber nicht, wie Alafberg meint, genial, sondern, auch schon für die damalige Zeit, abgegriffen und hohl sind. Zudem war er, der immer wieder mit der schauspielerischen ‚Laune' oder ‚Inspiration' kokettierte, ein sehr bewußter, verstandesmäßiger Darsteller.)

Dalberg suchte, nachdem er dem Realismus in seinem Ensemble Eingang verschafft hatte, die bald zum Vorschein kommende naturalistische Ausartung zu unterdrücken. Sein Ideal war ein bis zur Stilisierung verfeinerter Realismus. Er suchte, wie Alafberg sagt, mit allen Mitteln seine Schauspieler zu einem idealischen Realismus zu erziehen. Für das, was wir heute Intimität und Harmonie einer Aufführung nennen, hatte Dalberg schon volles Verständnis: „Jede Rolle muß zum Ganzen wirken und das Ganze wieder auf jede einzelne Rolle." Seine Sympathie gehörte dem bürgerlichen Schauspiel; Iffland und Kotzebue beherrschten das Repertoire, daneben kamen Shakespeare, Goethe und Lessing öfters zum Wort. Dagegen verschwand das Regeldrama. Dalberg hat mehr oder minder bewußt einem idealistischen Stil der deutschen Schauspielkunst zugestrebt. Er erschrak jedoch, als der Erfüller dieses Stils in der Literatur erschien: Schiller fand in Mannheim keine Heimat und in Dalberg nur anfänglich einen Förderer. Der Intendant sah in dem Dichter der ‚Räuber' und des ‚Don Carlos' die Zukunft nicht. Er glaubte sie noch fern. Brahm wirft ihm in seiner Schiller-Biographie vor, er sei bei kleinlichen Rücksichten stehen geblieben. Ist es nicht tragische Ironie, daß gerade Brahm heute ungefähr denselben Fehler begeht wie vor einem Jahrhundert Dalberg? Auch er kann den Schritt aus dem engen Kreis des Realismus heraus nicht tun. Auch er sieht die Zukunft nicht. Etwa so, wie heute ein ehemaliger Schauspieler Brahms dessen realistische Prinzipien verwertet und fortbildet, ist auch damals einer dem mannheimer Ensemble entsprungen und hat, was Dalberg begann, glücklich fortgesetzt. Der dies damals tat, hieß Iffland.

Hermann Sinsheimer

Die Generalmusikdirektoren

In dem Teil des berliner Adreßbuchs, der den Hofstaat des königlichen Hauses aufzählt, ist die amüsanteste Rubrik: die Königliche Hofmusik. Sie wohnt NW. 7, Dorotheenstraße 2. Ihrer ‚General-Intendantur' unterstehen — man darf annehmen: ohne Gehalt und Funktion — zwei Domchordirigenten, zwei Hofpianistinnen (Essipoff und Janotha) und die beiden Grünfelds als Hofvirtuosen. Ferner die Kammersänger und -sängerinnen, die fast alle ‚abwesend' sind, deren Namen an längst entschwundene Zeiten gemahnen. Als Anführer der illustren Schar ist ein ‚Generalmusikdirektor' bezeichnet; seit vielen, vielen Jahren aber befindet sich hier der Zusatz: „(fehlt zurzeit)". Diesem fühlbaren Mangel ist abgeholfen worden, und zwar hat man — nach dem Grundsatz: Doppelt hält besser — Richard Strauß und Carl Muck zu Generalmusikdirektoren ernannt. Wenn ich mich nicht irre, ist der Posten seit Meyerbeers Tod (1864) nicht wieder besetzt worden. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß die Generalmusikdirektoren des Jahres 1908 durch die Verleihung des Titels irgend eine Erweiterung ihrer Funktionen gewinnen werden. Meyerbeer und Spontini beherrschten — man weiß: nicht immer im besten Sinne — den Gang der künstlerischen Angelegenheiten. Levi wirkte in der gleichen Stellung in München, und seine Tätigkeit wird unvergeßlich bleiben. Sein mittelbarer Nachfolger Mottl kann selbst als Hofoperndirektor nicht gegen die inzwischen eingetretene Verrottung ankämpfen. Schuch in Dresden erfüllt sein Amt mit Hingebung. Er ist heute der Mann der großen Initiative. Aber was an andern Orten ein Amt ist, wird bei uns ein Titel bleiben. Zwei Herren im Hause können nicht das sein, was einer ist, und der offizielle Bericht fügt ausdrücklich hinzu, daß Leo Blech beiden koordiniert bleibt. Richard Strauß und Carl Muck sind vielleicht gar nicht die Männer einer großen Organisation. Der eine ist mit sich und seinen Kompositionen viel zu beschäftigt. Der andre hat immer das gut dirigiert, was man ihm aufgab. Wandlungen im berliner Opernhaus-Betrieb verdankte man bisher lediglich den Generalintendanten. Die Oeffentlichkeit hat nie etwas davon erfahren, welchen Einfluß die Dirigenten auf die Annahme von Novitäten ausübten. Sie werden auch in Zukunft mit ihrem schönen Titel nichts anfangen dürfen, und auch sie werden Blamagen wie Sardanapal nicht verhindern können.

Alberich

Aus der Praxis

Annahmen

Hanns von Gumppenberg: König Konrad der Erste, Geschichtliches Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

Wilhelm Steiner-Osten: Ganthos und die Menschin, Drama. Berlin, Akademische Bühne.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

9. 8. Maxim Hauschild: Fürstenliebe, Schauspiel. Frankfurt am Main, Residenztheater.

11. 8. Johannes Burau: Till Eulenspiegel, Eine lustige Szene aus dem Mittelalter. Landeck, Kurtheater.

18. 8. Alfred Fröhlich: Gold und Eisen, Schauspiel. Frankenhausen, Kurtheater.

J. Zobel und Ernst Ritterfeld: Groß Stauffen, Schauspiel. Brandenburg, Sommertheater.

29. 8. Annie Neumann-Hofer: Marie Antoinette, Revolutionsdrama. Cöln, Residenztheater.

30. 8. Hugo Greiner: Das Gänselisel von Ehrenstein, Volksschauspiel. Halle, Wintergarten.

2. 9. Herman Anders Krüger: Der Kronprinz, Historie. Hamburg, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

29. 8. Maurice Donnay: Die Rückkehr von Jerusalem, Schauspiel. Breslau, Schauspielhaus (Sommerdirektion Erich Ziegel).

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Karl Knortz: Sudermanns Dramen. Halle, Richard Mühsam.

Karl Kreisler: Der Inez-de-Castro-Stoff im romanischen und germanischen, besonders im deutschen Drama. Kremsier, H. Gusek. 22 S.

Dramen

Ferdinand Bernt: Zwischen zwei Sprachen, Tragödie. Leipzig, L. Staackmann.

Eirick Karlsen: Johannes Huß, Drama. Berlin, Karl Bloch.

Richard May: Ketten, Drei Einakter. Berlin, Curt Wigand.

William Shakespeare: König Lokrin, Trauerspiel in fünf Aufzügen. Deutsche Uebersetzung mit literarhistorischer Einleitung und Anmerkungen von Alfred Neubner. Berlin, Hermann Paetel.

E. Trampe: Muhammed, Tragödie. Berlin, Curt Wigand. 172 S.

Zerbin und Leila, Romantische Tragikomödie. Leipzig, Bruno Volger. 199 S.

Robert Walter-Freyr: Wiben Peter, Fünf Akte aus Dithmarschens Vergangenheit. Hamburg, C. H. A. Kloß. 118 S.

Shakespeare

Arthur Böhtlingk: Bismarck und Shakespeare, Eine Studie. Stuttgart, J. G. Cotta. 149 S. M. 3,—.

Theatergeschichte

Adolf Bartels: Chronik des Weimarischen Hoftheaters. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger. Mk. 4,—.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

Hans Brandenburg: Der Tanz. Spiegel I, 10.

Ernst Fischer-Planer: Talent und Genie. Theatercourier 762.

Ausland

Stefan Zweig: Vom spanischen Theater. Beilage zur Bühnengenossenschaft 44.

Dramatik und Dramatiker

Paul Ernst: Meroë (von Wilhelm von Scholz). Morgen II, 35.

Hans Franck: Hofmannsthals Kleine Dramen. Der Deutsche VIII, 15.

Theodor Heuß: Heinrich Lilienfein. Literarisches Echo X, 23.

Nachrichten

Am 29. September wird das Deutsche Theater die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens mit einer Neueinstudierung von Schillers bürgerlichem Trauerspiel begehen, mit dem Adolph L'Arronge das Theater im Jahre 1883 eröffnet hat. Die Besetzung ist die folgende: Präsident — Paul Wegener, Ferdinand — Harry Walden, Kalb — Hans Waßmann, Milford — Tilla Durieux, Wurm — Alfred Abel, Miller — Wilhelm Diegelmann, Millerin — Hedwig Wangel, Louise — Lucie Höflich, Kammerdiener — Hans Pagay.

Der Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, Baron Alfred von Berger, hat seinen Vertrag mit der Schauspielhausgesellschaft bis 1920 verlängert.

Jahresberichte

Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus

In den 348 Vorstellungen des ersten Spieljahrs kamen 16 Dramen, 7 Lust-

spiele, 2 Schwänke und 1 Posse, darunter 6 Erst- und Uraufführungen zur Darstellung. Am häufigsten wurden Hebbels ‚Nibelungen' gespielt, nämlich beide Abende 56 Mal. In diesem ersten Jahr hat das Theater 8612 Abonnements ausgegeben.

Die Presse

1. Erich Schlaikjer: Außerhalb der Gesellschaft, Drama in drei Akten. Neues Theater.

2. Bernard Shaw: Der Liebhaber, Komödie in vier Akten. Hebbeltheater.

3. Arno Holz: Sozialaristokraten, Komödie in fünf Akten. Kammerspiele.

Post

1. Von dramatischem Aufbau kann überhaupt nicht die Rede sein. Auch die Charaktere sind, mit einer Ausnahme, mangelhaft oder gar sich selbst widersprechend gezeichnet. Die Sprache ist ledern und in Augenblicken, wo sie poetisch sein soll, schwulstig.

2. Shaw hat gar keinen Humor, er hat nur einen nach einer ganz bestimmten Richtung arbeitenden, klügelnden, mühseligen Witz.

3. Holz bringt soviel treffenden Witz, eine solche Fülle köstlicher Satire, übermütig parodistischer Laune, daß ein ganzes Dutzend erfolgreicher Normalstücke damit aufgeputzt werden könnten.

Berliner Tageblatt

1. Es bleibt ein schlechter Roman mit einer schnöd kolportagemäßigen Vorgeschichte übrig.

2. Auch in dieser Komödie ist des Engländers lachende Neinsagesucht köstlich.

3. Alle Typen hat der Autor nach dem Leben konterfeit, zum Sprechen und sogar zum Stottern ähnlich. Sie sind, zumal für den arglosen Zuhörer, so überdeutlich karikiert, daß ihr Humor nicht lange vorhält.

Börsencourier

1. Für einen Einakter hätte die Idee hergereicht. In der Verteilung des Vorwurfs auf drei Akte wirkt alles etwas auseinandergezogen, und ehe die Handlung recht in Fluß kommt, müssen Detailschilderungen und Wortgeplänkel als Füllsel dienen.

2. Ein beständiges Feuerwerk von guten Bemerkungen verpufft da vor uns, lauter flüchtige Augenblickseinfälle.

3. Auf dem Publikumsstandpunkt sieht man, daß all die Figuren, die doch nach dem Leben gezeichnet sind, kein Leben haben. Sie muten unwahrscheinlich an.

Tägliche Rundschau

1. Erich Schlaikjer ist schwer wiederzuerkennen in diesem Drama voller Konvention, durch dessen Akteder Geist des Hauses schreitet, Henry Bernstein.

2. Schließlich lachen alle über alles. Alle aber haben sie einen Vorzug: sie sind vorzüglich knetbares Rohmaterial für den gestaltenden Schauspieler.

3. Das Stück krankt gar zu sehr an den Fehlern des ‚konsequenten Naturalismus': es verdichtet nicht, es spitzt nicht zu, es hebt nicht heraus.

Nationalzeitung

1. In einer Sprache von papierenster Unanschaulichkeit wird wohl an die Dinge gerührt, die allein uns künstlerisch interessiert hätten, zu deren dramatischer Verwebung aber die Kraft nicht ausreichte.

2. Als Satire bleibt alles zu sehr an der Oberfläche haften, als Drama fließt alles aus- und durcheinander.

3. Die Komödie hat einen gewissen fidelen Stumpfsinn, der aus der Traurigkeit seines eigenen Tempos eine komische Wirkung gewinnt.

Vossische Zeitung

1. Die Mehrheit des Publikums verließ das Theater mit dem Gefühl, den Abend nicht nur außerhalb der Gesellschaft, sondern auch außerhalb der künstlerischen Sphäre verbracht zu haben.

2. Von einer logischen Handlung, ja, von einer Handlung überhaupt ist in der Komödie nichts zu finden, dafür aber wartet Shaw mit einigen köstlichen Figuren auf und mit einem von Witz funkelnden und sprühenden Dialog.

3. Das Ganze ist der langatmige Spaß eines Eigenbrödlers, der keine Beziehungen zu der Welt hat, die er verspotten möchte, und der in verblaßter Erinnerung an einst erlebte Späße etwas Groteskes und Ungenießbares zusammenphantasiert.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 38
17. September 1908

Briefe über das neue Theater

Dritter Brief

Der Direktor an den Poeten (Achim von Arnim an Clemens Brentano)

Wohl zehnmal habe ich Euer Wohlgeboren geehrtes Schreiben in der Probe angefangen und wieder einstecken müssen, endlich bin ich damit zu Ende gekommen. Schon wegen Ihrer engen Handschrift sind Sie zum Schriftsteller bestimmt, denn Sie merken gar nicht, wenn Sie zu viel schreiben. Mir war bei Ihrem Schreiben zumute, wie neulich beim Mittagsmahle unsers Polizeichefs. Der alte Spaßvogel, der wohl wußte, daß wir den Kotzebue nicht von Person kannten, hatte einen Tausendkünstler unter dessen Namen der Gesellschaft vorgestellt. Jeder wollte ihm etwas Verbindliches sagen, die ältern Frauen taten es uns allen zuvor und rezitierten, was ihnen aus ihrer Jugend von seinen Stücken besonders im Gedächtnis geblieben war. Der Mann nahm alles sehr verbindlich auf, wir glaubten, er werde uns nun sehr angenehm unterhalten, aber er blieb sehr ernst und verschlossen, aß aber dabei wie ein Werwolf. Wir sahen, daß er sichtlich dicker wurde, und daß er sehr knapp angezogen war, er seufzte mehrmals lamentabel, wir konnten uns nur mit Mühe des Lachens enthalten, insbesondere, da Seufzen und Essen ordentlich im Takte abwechselte. Der Wirt lief umher und bat, das Lachen zu unterdrücken, der berühmte Mann sei mit dieser Krankheit behaftet, er seufzte in Gedanken; dem einen winkte er zu, dem andern trat er auf den Fuß, kurz, er trieb durch diese Aufmerksamkeit die Lachlust noch höher, einer blies die Backen auf, dem andern funkelten die Augen. Endlich aber, was geschieht? Der Tausendkünstler steckt eine ungeheure rote Zunge heraus wie ein feuriges Schwert, besieht sie sehr zufrieden mit eigenen Augen, putzt damit Krumen von seiner Halskrause, streicht sich damit den Backenbart, endlich knöpft er damit seine obersten Westenknöpfe auf. Da hält sich keiner mehr, alles platzt los und wiehert den Fremden an, der ganz verwundert die Gesellschaft ansieht,

warum sie so lache. Sehen Sie, so konnte ich mich am Ende Ihr Briefes über Ihre lange Zunge, über Ihren ungeheuren Atem des Lache nicht erwehren. Und daß Sie wirklich ein berühmter Poet sind und so l Zunge herausstrecken wie ein Taschenspieler, darin liegt ein Hauptspaß. V der Nachtigall sagte ein Barbar, der sie braten ließ: eine Stimme u weiter nichts, von Ihnen kann man sagen: eine Zunge und weiter nich denn Ihr ganzes Leben und Treiben hat gar nichts zu tun mit Ihren B hauptungen. Sie müssen Maltheser werden, Sie bildeten für sich alle eine Zunge. Wie aber Aesop versichert, daß die Zunge der edelste Te am Menschen ist, so sind Sie auch gewissermaßen der edelste Mensch. Mi edlem Selbstgefühl blicken Sie auf Ihre alten Hosen, weil Sie damit d zerrissene Altardecke flicken wollen, aber Sie tragen sie noch immer mel ab, dabei sprechen Sie ahndungsvoll von ein Paar neuen, von denen Ihne geträumt hat; das alte Theater wollen Sie den Göttern opfern, noch el ein neues fertig ist, denn mit den Papierschnitzeln, die sich bei Ihnen ge sammelt haben, meinen Sie doch wohl nicht, ein neues Theater zu begründer Indem ich Ihren Brief beantworten will, merke ich, daß er entweder ga keinen Inhalt hatte, oder daß es mir dabei wie bei einem langsamen Barbie ergangen, unter dessen Händen der Bart an der einen Seite schon wiede gewachsen, ehe er mit der andern fertig, ich habe bis zum Ende den Anfan vergessen und kann nur noch von dem Eindrucke sagen, den mir das Ein- seifen, das Kratzen des Rasiermessers, besonders als er mir an die Nas gegriffen, machte.

Es gibt eine artige, alte Komödie, die heißt Hans Pfriem; der kan unter der Bedingung in den Himmel, daß er auch dort an allem einen wohlbegründeten Tadel zu finden wisse, womit er sich auf Erden verrufen und verhaßt gemacht. Und das gelingt ihm mit allen Patriarchen und Heiligen; als aber die unschuldigen Kindlein kamen, will er schon verzagen, da wirft er ihnen Zuckerwerk, Aepfel und Nüsse hin, und als sie darüber herfallen, zeihet er sie der Näschigkeit. So ein dramatischer Hans Pfriem sind Sie auch, Sie wissen alles zu tadeln, und wo noch etwas in aller Unschuld fortgeht, da möchten Sie es auf Abwege lenken, um sich dann darüber aufhalten zu können. Richtete ich mein Theater nach Ihrem Willen ein und gäbe zwischen ein paar Kulissen oder gar mit mehreren Bühnen übereinander fürs erste lustige Stücke, die nur den Gebildeten ganz verständlich wären, Sie wären der erste, der diese Ueberbildung rügte, in der die Leute ihre eigene Sprache vergäßen. Oder gefiele es Ihnen noch, so blieben Sie ganz fort, weil Sie nichts zu tadeln fänden, und blieben die Zuschauer fort, so sagten Sie, daß Sie uns wie eine Hundekomödie mit einer hingeworfenen Bratwurst aus dem Gleise gebracht hätten. Wir kennen Euch, Ihr Herrn, Ihr seid wie Glatteis und führt uns praktische Künstler gern einmal an. Sie vergleichen mich mit einem Bandwurm, ich vergleiche Sie mit einem Bücherwurm, Sie stöbern tagelang nach etwas Seltsamem herum, und weil es Ihnen Mühe gemacht hat, sich durch die dicken Bücher

durchzubohren, so sollen wir auch gleich diese Mühe wiederholen, diesen seltsamen Fund, der nur Sie interessiert, öffentlich darzustellen. Was Sie von unserm Theater sagen, gehört eigentlich gar nicht zu unserm Theater, so wenig wie der Tabaksdampf, durch den Sie in Ihrem Zimmer zum Himmel blicken, zu diesem Himmel gehört. Auf wessen Seite ist die Hexenküche? Haben Sie je einen Menschen, ein Kunstwerk, selbst die Natur ohne Tabaksdampf und System mit klaren Sinnen und ruhigem Herzen angeschaut? Glauben Sie wohl selbst an Ihre Ekstase über Psyche? Ich nicht. Haben Sie Ihre Verachtung gegen den Amanten aus Einsicht angenommen? Ich glaube nicht, denn Sie haben es nie der Mühe wert gehalten, mit ihm zu sprechen, Sie würden sonst gefunden haben, daß er bei aller Lächerlichkeit die Lunge, Leber und Magen wie unsereiner hat. Sie verdenken mir, daß ich ihn zum Zuhörer des Calderon machte. Aber wo konnte ich einen bessern Repräsentanten der Gesamtmasse des Theaterpublikums finden, von der ich leben muß!

Serenissimus zahlt, unter uns gesagt, nicht mehr zur Erhaltung der Bühne, als seine Logen wert sind, und ruiniert unsre Kasse mit Einrichtungen, welche uns die Popularität rauben. Muß ich auf den Unsinn jeder alten Hofzofe horchen und jede Einrichtung, welche mir die Erfahrung als angemessen und willkommen gezeigt hat, wie eine Staatsaffäre gegen Eigensinn und Halbwisserei durchführen, wie viel lieber höre ich nicht den Eindruck aus dem Munde eines Mannes, der in seiner Bildung die Mitte hält und ohne Prätension mir als ein gutes chemisches Reagens gleich an der Farbe zeigt, ob etwas unterhalten oder langweilen werde. Sie kennen meine Lage nicht, wenn Sie mir viel von ungeheuren Anfordungen an Schauspielkunst vorsagen. Von oben her ein stetes Eingreifen. Es war eine gute Zeit, als es die Herrscher unter ihrer Würde hielten, sich in das Kunstwesen zu mischen, und nur ganz im allgemeinen ihre Anforderungen machten. Damals unterstützten sie wirklich die Kunst, wo es not tat, jetzt aber unterstützen sie nur ihre eigene Kunstlaune, hemmen und klemmen, und kein Mensch weiß, wie er mit ihnen dran ist. Unser ernährendes Publikum dagegen, diese auf den Trümmern einer zerstörten Welt erwachsenen Riesenpilze und Champignons, Morcheln und Stadtschwämme, haben eine sehr bestimmte Richtung, ihre Hirnkasten wollen jeden Abend nur so weit angeregt sein, daß sie nebenher über den Stand der Papiere, über ihre unterirdischen Trübsalliebschaften, über die schwachen Seiten der Minister und dergleichen ihre philosophischen Betrachtungen machen können. Für diese sorgt die ganze Kompagnie beliebter Theaterdichter, auf diese suchen die gewöhnlichen Theaterkritiker in öffentlichen Blättern zu wirken. Dieses Publikum verzeiht sogar Langeweile, nur nicht eine gewisse Unverständlichkeit und Mannigfaltigkeit, wie sie bei höherer dramatischer Kunst unvermeidlich ist, sie müssen das Stück verstehen, auch wenn sie ein paar Akte zu spät kommen. Für alle solche höhere Kunst ist am Ende nichts als ein leeres Haus, ein Ausputzer von Serenissimus und etwas Spott

von Euch, Ihr Herren, einzunehmen, wenn bei der Ausführung einige Kleinigkeiten versehen würden, denn Ihr kennt keine Rücksicht, wenn Ihr einen witzigen Einfall der Welt mitteilen könnt. Ich schwöre Ihnen, daß das Gute auf unserm Theater nur eingeschwärzt werden kann, und daß ich mich dazu der Bestechung durch kostbare Dekorationen gar oft bediene. — Doch das alles wird Ihnen, wohlgeborner Herr, zu gemein vorkommen, um darüber nachzudenken, aber das eine berücksichtigen Sie, daß ich meine Welt mir nicht schaffen konnte, daß ich mit meinem Theater keine Phantasie im Hirne eines Poeten, sondern eine historisch begründete Tätigkeit bin wie die Leineweber in manchen Provinzen. Wollen die Leute keine Leinewand kaufen, keine Schauspiele sehen, müssen wir Hungers sterben, denn wir sind zu alt geworden, um noch zu etwas anderm zu taugen, die Theaterliebhaberei hat sich aber überall gemindert, obgleich so viele neue Theater erbaut werden. Sie brauchen nur die Menschen in den Zwischenakten zu hören, ob sich noch wie sonst so viele Enthusiasten für Stücke oder Schauspiele, so viel kritischer Eifer zeigt; die alten Theaterliebhaber sind ordentlich an ihrem Reden von der jüngern Welt zu unterscheiden, die das Theater nicht höher aufnimmt, als eine Redoute oder als eine Parade. Manche Aufmunterung fehlt dadurch unsern Schauspielern, den Direktoren wächst aber der Verdruß über den Kopf: das Publikum ist gleichgültig gegen das Beste, und die Schriftsteller sind enthusiastisch für ihre unbedeutendsten Arbeiten eingenommen, sie schreiben jeden schlechten Erfolg den falschen Anstalten des Direktors zu. Ja, will der Direktor etwas nicht aufführen aus Ueberzeugung, daß es nicht gefällt, so drohen ihm die Schriftsteller mit Schimpf und Duellen, mit Fluch und Tränen. Solch ein Spaß wird uns vielleicht morgen beim Kapellmeister mit dem Grafen Pech unterhalten, der sich durchaus mit mir schießen will, weil ich keins seiner Stücke aufführe. Sie müssen eine Pistole mit Pulver laden, er muß mich scheinbar totschießen, Postpferde sind bereit, er muß sich flüchten, und wir sind ihn los. Einen verdammten Streich könnten Sie mir spielen, wenn Sie eine Kugel in die Pistole steckten, und Sie wären es fähig, denn während ich aus Mutwillen Sie zuweilen necke, nehmen Sie wie Laertes ein vergiftetes Rapier und fahren mir mit der Wagendeichsel des Sonnengotts in den Leib und verbittern mir mein täglich Brotgeschäft. Spaß ist Spaß, aber dem Nachtwächter das Horn versiegeln ist kein Spaß mehr. Nun zur Versöhnung mit Ihnen ein Geheimnis, daß Sie mit mir in gleichem Interesse verbindet. Wenn der Teufel nicht meine Augen zu seinem Spielplatz mißbraucht hat, so ist unsre Psyche gestern in Mannskleidern, und zwar in ein paar grauen Strickhosen, welche in die Schuhe reichten, in einem kurzen, altdeutschen, schwarzen Rocke, der sehr zierlich mit Samt besetzt war, ein dunkelblaues Barett auf dem Kopfe, bei Distelfink auf dem Chor gewesen, als er gestern für den kranken Organisten in der Surrogatenkirche spielte. Bei ihrem Stolze und ihrer Bequemlichkeit eine ungeheure Tat. Was hat ihr das Bürschchen angetan? Können Sie es zugeben, darf ich es leiden,

daß die ohnehin schon so vielfach geteilte Zuneigung noch einmal im Kern geteilt werde, es bleibt am Ende nichts daran.

Erfinden Euer Wohlgeboren ein Mittel gegen die Liebe, wenn der Mensch älter wird und nicht mehr gefallen kann, Sie werden dadurch sehr verpflichten

Ihren ergebensten

Direktor

Zwei angeblich ‚uninteressante' Tiere / von Peter Altenberg

Was diese ‚wilden Kaninchen' für merkwürdig starke Nerven haben müssen, man kann es sich gar nicht vorstellen! Ein Nervenarzt müßte direkt erstaunt sein! Alle Funktionen des Lebens ausführen können in ununterbrochener Todesgefahr und Todesangst! Der organische und endlose Verfolgungswahn! Der Irrsinn eine Realität im Dasein! Furchtbar! Während des Essens Todesgefahr! Während des Schlafens Todesgefahr! Während des Spielens auf Waldlichtungen Todesgefahr! In Hochzeitsnächten Todesgefahr! Immer lauert der Fuchs, der Sperber, ja sogar die Krähe. Nie ein Augenblick ‚innerer Rast'! Und dabei gehen sie dem Gesetze ihres Lebens nach, als wäre Friede und Sicherheit! Das sind ‚gesunde' Nerven, gewappnet für den Kampf ums Dasein, wie ein Ritter in seinem Stahlpanzer! Sie können das Leben genießen, wie es sich gerade darbietet, während es im Busche bereits verdächtig raschelt! Können wir das?! Lebenskünstler sind es, Nervenkünstler! Aesen können, während der Sperber ungesehen in den Lüften bereits sein kann! Sich erst vor ihm fürchten, wenn es zu spät ist, bis zum kurzen Todesschrei; bis zum letzten Augenblicke das Dasein genießen dürfen und dann rasch: „Ade, Du schöne Welt!" Das sind gesunde und haltbare Nerven! Von einem besonders widerstandsfähigen Organismus müßte es heißen: „Er hat Kaninchennerven!"

Ein zweiter Held, die Beutelratte, Opossum! In Lebensgefahr stellt sie sich tot. Wenn die Behendigkeit der Füßchen nichts mehr nützt, wenn die scharfen Zähnchen nichts mehr nützen, wenn alle Waffen im ‚Kampf ums Dasein' versagen, dann stellt sie sich tot. Das heißt, sie streckt die Waffen rechtzeitig! Eine Genialität! Nicht länger kämpfen, sich erwehren, als es möglich ist! Passives Heldentum! Der Sieg des Besiegtseins! Bei dem Opossum ist es nicht ein letzter geschickter Trick, sondern eine ernste schreckliche Angelegenheit! Denn wenn es einmal sich totgestellt hat, verbleibt es in dieser Rolle sogar bei dem Erschlagenwerden! Es antizipiert die unentrinnbare Realität! Also ein genialer Organismus! Es liegt direkt etwas ‚Christliches' im heldenmütigen ‚Sichunterwerfen' einem tückischen Verhängnis! Die Opossume unter den Menschen sind selten. Am ehesten sind es noch die, die die Browningpistole stets auf ihrem Nachtkästchen liegen haben — — —.

Heijermans und Lavedan

Kettenglieder', zur Hälfte unerträglich, wird durch die andre Hälfte immer noch zu den erträglichsten von den bekannt gewordenen Stücken des fleißigen Hermann Heijermans. Sollte sich da die eine Hälfte nicht streichen oder wenigstens erheblich einschränken lassen? Die Physiognomie dieses Autors würde dadurch vereinfacht, ja versimpelt, die deutsche Bühne aber um ein schlagendes Theaterstück bereichert werden. In jedem der vier Akte ist genau die Stelle anzugeben, wo Heijermans technisch und künstlerisch sein Pensum erledigt und damit, nach den Gesetzen der Natur und der Dramaturgie, die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer erschöpft hat. In jedem der vier Akte aber geht das ‚fröhliche Spiel am häuslichen Herd' noch solange weiter, bis aus unserm Interesse nacheinander Gleichgültigkeit, Unbehagen, Widerwille geworden ist. Dabei ist das bloße Thema schon unbehaglich genug. Menschen, in denen die Habgier jede andre Empfindung verschlungen hat, bringen ihren Vater, Schwiegervater und Schwager, den durch ehrliche Arbeit emporgekommenen Kettenschmied Pancras Duif, an den Rand des Wahnsinns: sie wissen zu verhindern, daß dieses Kind des Geschäftsglücks und Stiefkind des Liebesglücks durch eine Ehe mit seiner ‚bemakelten' Haushälterin Marianne sich und ihr die ersehnte Ruhe nach rauhen Lebensstürmen bereitet. Heijermans entrollt zunächst sicher und redlich und kühl bis ans Herz hinan ein Stück alltäglichen Lebens seiner Heimat mit niederländischer Gemächlichkeit, die sich im Lauf der Arbeit nicht zu Temperament, wohl aber zu Hartnäckigkeit steigert. Dieser Dramatiker verliebt sich in seine Beobachtungsgabe. Er gibt hundert Züge, die den Geschehnissen in keiner Weise helfen, bloß weil er sie in der Wirklichkeit gesehen hat. Wenn ihn dabei irgend etwas sympathisch macht, so ist es seine Unbekümmertheit um die Sympathien des Publikums. Die verbissene Wut, mit der er sich auf die Menschen stürzt, um ihnen die Hüllen vom häßlichen Leibe zu reißen, muß ja mehr abstoßende als anheimelnde Dinge ans Licht fördern. Habeat. Heijermans, scharfsichtig, boshaft, ingrimmig, findet innerhalb seines Milieus soviel drastische Zeichen von repräsentativer Bedeutung, daß gegen seinen Pessimismus gar nichts einzuwenden wäre, sobald der bestechenden äußern Wahrheit die innere Wahrheit entspräche. Aber der Naturalist ist zugleich ein Feuilletonist. „Sind wir denn dazu da, uns das Leben angenehm zu machen?" fragt eine seiner Figuren. Das ist eine pointierte Wendung, zu der diese Figur niemals kommen kann, eine Wendung, deren satirischer Inhalt unausgesprochen aus der dichterischen Darstellung herausspringen müßte. Der Naturalist ist, weiter, zugleich ein

Theatraliker. Am Schluß des zweiten Aktes ist er außerstande, den schwerfälligen Gang der geringfügigen Ereignisse anders als durch einen denkbar unmotivierten Einbruchsdiebstahl aufzumuntern. Nur daß auch der unanfechtbarste szenische Einfall das sozusagen biologische Grundgebrechen des Dramas nicht heilen könnte. Der seelensgute Pancras Duif hat vier teuflische Kinder. Sie gleichen einander aufs Haar und ihm mit keiner Faser. Das ist unmöglich, ist Konstruktion, ist Theater. Hier wird die Lust an lauten Farben, an sinnfälligen Kontrasten, die Heijermans zu wirksam dröhnenden Auftritten, zu den legitimsten Explosionen, aber auch zu den vergnüglichsten Details verhilft — hier wird sie zum Ursprung brutaler Effekte, die kaum noch die Nerven erregen, geschweige denn ans Herz greifen, weil die Schiefheit, die Gezwungenheit, die Haltlosigkeit dieses familiären Verhältnisses zu offenkundig ist. Die Möglichkeit dieses Verhältnisses mußte aber vor allem einleuchten. In diesem Hauptpunkt hat Heijermans es sich zu leicht gemacht. Er hat einfach, als wäre er die Gartenlaube, Bieder und Verwerflich einander gegenübergestellt und hat doch, als wäre er Zola, Verwerflich triumphieren und Bieder unterliegen lassen. Diese Unvereinbarkeit von Weltanschauung und Kunstmitteln ist bedauerlich. Sie ist es schließlich, die das Stück zu einem unorganischen Gemisch von Zustandsbild und Melodrama, von Sentimentalität und Groteskkomik, von Lebenswahrheit und Lebensverfälschung macht. Es ist fraglich, ob den ‚Kettengliedern‘ für ihr Theaterdasein die Schwächen nicht noch nützlicher sind als die Fülle der Vorzüge. Aber eben um der Fülle dieser Vorzüge willen sollte dem Autor das bloße Theaterdasein seiner Dramen nicht genügen.

Als ‚Kettenglieder‘ vor Jahren in Lindaus Deutschem Theater zum ersten Mal gegeben wurden, schrieb ich: „Die Aufführung war lehrreich. Sie bewies, wie leicht es Brahm gehabt hat, mit vorzüglichen, auf einander abgestimmten Schauspielern diese Art von Stücken zu spielen. Denn hier gaben ganz mittelmäßige, durch Shakespeare teilweise als Statisten entlarvte Mimen, die seit vierzehn Tagen in Uebung sind, zwar kein so reines und scharfes Gesamtbild wie ihre jahrelang im selben Kreis herumgeführten Vorgänger, aber eine vollkommen befriedigende Anschauung dessen, was ihr Autor gekonnt hat.“ Alles wiederholt sich nur im Leben, und nun gar auf dem Theater. Die Reinhardtschen Bühnen haben nach zwei Grillparzerschen Dramen, in denen von je sechs Rollen je fünf ruiniert wurden, zwei Gegenartsstücke gegeben, in denen von je fünfzehn Figuren je zwölf zum Erschrecken oder zum Kugeln lebendig waren. Der Träger des schauspielerischen Erfolges war in den ‚Sozialaristokraten‘ Herr Waßmann, der — ich sage nicht zuviel — auf dem Wege zu Engels ist, in den ‚Ketten-

gliedern' Herr Schildkraut, der seinen Beruf zum Protagonisten der klassischen Tragödie noch zu erweisen hat, als Pancras Duif aber unübertrefflich bleiben wird. Allen Gefahren der Rolle entgeht er mit eben soviel Takt wie Geschmack. Er huscht über ihre Rührseligkeiten hinweg, ohne deshalb die kräftigen Gefühlsmomente zu kurz kommen zu lassen, und er flüstert die wenigen genierlichen Tiraden, um den echten Ausbrüchen, sei es des Zornes, sei es des Schmerzes, durch das Metall der Stimme um so größern Nachdruck zu geben. Der Humor dieses gedrungenen, saftigen Menschen ist derb und lärmend, aber reizend — es taugt kein andres als dieses feminine Wort — und um so eindrucksvoller durch den Gegensatz sind die zarten Aeußerungen seines Johannistriebes. Im letzten Akt fordert der arme Mann unser volles Mitleid. Mühelos erfüllt Herr Schildkraut die ganze Szene mit einem solchen Fond von Menschlichkeit und Wärme, daß auch der Härteste nicht widersteht.

* * *

In der Spielhölle am Schiffbauerdamm, die, nach den Paragraphen 284, 285 und 360 des Strafgesetzbuches, längst aufgehoben sein müßte, ist Henry Lavedans ‚Prinz d'Aurec' bis aufs Hemd ausgeplündert worden. Es war ein Graus. Am ärgsten ging gegen den wehr- und ahnungslosen Gast Herr Christians vor. Er sah aus wie Carl Meinhard und spielte wie ein Donat Herrnfeld, den der Gott seiner Väter über Nacht mit Talentlosigkeit geschlagen hat. Es handelt sich aber um einen, wenn auch jüdischen, so doch französischen Multimillionär, der Baron tituliert wird und einem Prinzen vierhunderttausend, dessen Frau dreihunderttausend Francs zu leihen fähig und bereit ist, sobald er von ihm in den Jockeyklub eingeführt, von ihr zum Geliebten genommen werden will. Nachdem der Baron sich zwei Akte lang mit diesen Hoffnungen getragen hat, wird er im Schlußakt, wo er sie zu realisieren versucht, um Jockeyklub und Prinzessin geprellt, von der Mutter des Prinzen wieder in den Besitz seines Geldes gesetzt und hinausgeworfen. Bei uns hat trotzdem er das letzte Wort, und da er damit die Lacher auf seine Seite zieht, so könnte man vermuten, daß für Lavedan das Fazit seines Stücks die Hochachtung vor den Geisteseigenschaften des Judentums gewesen ist. In Wahrheit ist dieser philosemitische Schluß eine Eigenmächtigkeit des Neuen Theaters, das sich ausgerechnet haben wird, um wie viel reicher Berlin an Juden als an französischen Aristokraten ist. Diese sind es, selbstverständlich, denen am Schluß des Originals Reverenz erwiesen wird, und eine solche Drehung ist viel zu charakteristisch für die Halbheit des Schriftstellers Lavedan, als daß sie ausgemerzt werden dürfte. Fast drei Akte verbringt er damit, den Adel seines Landes bloßzustellen. Ein Drohnenstock. Eine lächerliche und

lästerliche Gesellschaft, dumm, faul, frivol, blasiert und, um ein luxuriöses Leben nicht aufgeben zu müssen, zur Hochstapelei geneigt. Begabt zu nichts als zur Repräsentation, zur Erfindung von Krawatten und Westen, zum Sport, zum Spiel und nicht einmal mehr zur Liebe. Dieser Adel ist wert, daß er zugrunde geht, und würde zugrunde gehen, wenn nicht in demselben Augenblick, wo ihn die Not an die Finanz verweist, die Eitelkeit der Finanz ihm entgegenkäme. Um wie viel entschiedener hat Henri Bernstein, den man nicht übermäßig schätzen wird, diesen Zusammenstoß geschildert! Der Rumäne — oder ist es ein Galizier? — hat es freilich leichter, denn er weiß, wo er steht, und was er will. Lavedan aber, der Sohn eines Grafen, nimmt mit der rechten Hand, um mit der linken zurückzugeben. Dieser konziliante Juvenal hat in seinem Wappen Peitsche und Zuckerbrot. Nachdem sein Adelsmensch ein Leben lang hoffnungslos nichtsnutzig genesen ist, kommt er kurz vor dem letzten Aktschluß zu jener Einsicht, die der erste Schritt zur Besserung ist. Er schämt sich, und das ist nicht etwa eine Regung, die durch den Spott des Dichters entwertet würde, sondern die dieser mit einem schönen Zutrauen stützt. Wenn ein französischer Prinz noch so ehrlos gelebt hat, so braucht ihn das nicht zu hindern, im Ernstfall süß und ehrenvoll für das Vaterland zu sterben. „Das kann jeder!“ wird ihm entgegengehalten. „Il y a la manière!“ ist die stolze Antwort, um die der Prinz nicht verlegen ist, und mit der sein Erzeuger ihm den Sieg über den Juden zuerteilt. Wir sind fern vom Schuß und können nicht umhin, festzustellen, daß der Jude und der Prinz, daß sie alle beide stinken. Der Prinz, weil er sich, mit seiner Frau, von einer Rasse aushalten läßt, die er verachtet; der Jude, weil er sich dazu drängt, eine Klasse auszuhalten, deren Glanz sein Parvenutum nicht so verblendet, daß seine Intelligenz ihre Hohlheit nicht auch verachtete. Es geschieht ihm ganz recht, daß er um den Lohn betrogen wird, und seine Glaubensgenossen zu allererst würden sich freuen, wenn er obendrein seine siebenhunderttausend Francs verlöre. Daß es dazu nicht kommt, verdankt er der dea ex machina von Prinzenmutter, die als Tochter eines Buttermaschinenfabrikanten auf anständige Geschäftsführung hält. Schade. Weil es nämlich viel dramatischer, also interessanter wäre, wenn, in einem vierten Akt, Prinz und Jud einen Kampf um das Geld aufführten. Lavedan drückt sich auch darum. Trotzdem — der Erste Beste ist er nicht. An seiner Sprechkomödie ist die Gesinnung fragwürdig und die innere Anatomie unregelmäßig. Aber sie hat einen saubern Teint, hält sich gut, ist untadelig gekleidet, gantiert und parfümiert. Man ist immer im Salon, in der Gesellschaft. Da sieht es schon anders aus als am Schiffbauerdamm. Man müßte die pariser Autoren endlich warnen, sich für ihren berliner Aufenthalt gerade diese Gegend auszusuchen.

In der Kirche / von Georges Rodenbach

Die alte Kirche träumt in tiefer Ruh.
Ringsum in Schwermut liegt die tote Stadt,
Man spürts, wie wenn man Kranke um sich hat,
Und alles deckt des Turmes Schatten zu.

Bang ist der Schwalben Zwitschern und Geschwirr
Im Hof. Halbtrauerzwielicht füllt den Bau,
Nur durch die Scheiben blickt das stolze Blau.
Bleich ist und welk der Jungfrau Spitzenzier.

Alt, welk ist alles! Sieh, es stehn die runden
Steinsäulen kahl, wie Stämme, rings behaun.
Und wie wenn Nägelmale blutig taun,
So quillt ein ferner, kranker Duft von Wunden,

Der fad, entnervend, sinnlich ist zu nippen.
Ja, Krankenduft ist alles, was hier webt.
Nach Lilien duftets, welkem Stroh der Krippen
Und Weihrauch, der im Dämmerschein verschwebt.

Goldkannen dünsten Wein. Die Kerze schwelt,
Von Sünderhand entflammt am Gottestische.
's ist alles Duft, doch welk und ohne Frische,
Des Altars Tuch, die Myrtenkränz' entseelt.

Ihr Hauch auch weht, die schon entschlafen sind,
Die, modernd hier, vor Gottes Richtstuhl standen
Mit Reueträn' und Angstschweiß ihrer Schanden —
O Duft, der träg' sich durch die Zeiten spinnt! . . .

Und immer weiter stets, wie stets zuvor! . . .
Denn alt ist diese Stadt; es strotzt von Leichen
So Chor wie Schiff, bedeckt von ihren Zeichen,
Und mancher Sarg schon kam durch dieses Tor.

Ja, tot ist alles oder wird es hier!
Der Weihrauch stirbt im Nichts, das Heut' im Gestern.
Verblaßt der Brüder Bilder und der Schwestern;
Nur Heil'genschrein und Knochen winken dir . . .

Rings herrscht der Tod, doch auch die Ewigkeit.
Tritt ein denn, zagendes Gemüte.
Der Pforte Teufelslarven grinsen breit,
Doch drinnen atmet lauter Güte,
Und durch die schwarzen Scheiben bricht's herein
Wie Mondenschein . . .

Ja, allem Leben wendest du dich ab,
O Seele, trittst du ein in dieses Grab,
Aus Tagesglut in diese stille Nacht,
Wo nur im Grund der Kerzen Schimmer wacht,
Wie Lippen, die im Traume sich bewegen . . .

Weihwasser netzt die heißen Finger kühl:
Dies ist, das du ersehntest, dein Asyl,
Die sichre Arche in der Sünden Flut.
Die Taube trägt den Oelzweig dir entgegen,
Des Geistes Taube, der auf allem ruht . . .

Kalt weht der Grabeshauch umher.
Der Sünder, der du warst, stirbt mehr und mehr
Der Welt und sich,
Wie Lazarus dereinst verblich —
Doch Jesus weint, und neu erhebst du dich.

Mit neuer Seele stehst du wieder auf;
Nichts ist im Paradies dir mehr verboten.
Was liegt nun an der Welt und ihrem Lauf?
Was liegt nun an der Stadt, der toten?
Und ob der Regen an die Scheiben schlägt,
Ob Nacht die Welt in Witwenschleier legt:
Hier nachtets nicht.
Im tiefen Chor
Zittert im Gold des Heiligenschreins ein Licht.
Des Weihrauchs Schattenvorhang wallt empor . . .
Du warest tot — nun bist du neu belebt,
Zum Licht erkoren, dem erflehten.
Du fühlst von Schwestern dich umschwebt,
Fühlst, daß Marie und Martha mit dir beten . . .
Knaben preisen nun im Chore
Glockenrein das Sakrament.
Himmelan von der Empore
Steigts wie steinern Ornament.
Unstofflich sind die Klänge,
Wie wenn ein Sprudel spränge,
Ein frischer Quell, der steigt und sinkt,
Wie wenn ein Lichtmeer funkelt,
Bald aufflammt, bald verdunkelt,
Ein Taubenschwarm sich auf und nieder schwingt.
Man blickt durch das Gewimmel
Der Flügel in den Himmel
Und wie durch einen Edelstein — — —

Die Orgel summt bedächtig
Und breitet Schweigen nächtig
Wie schwarzen Sammet über alles drein.

Hold zu träumen
Ists in diesen stillen Räumen,
Und ein Ave löst sich aus der Brust,
Wie aus einer Linnenlade
Veilchenduft,
Wallt empor mit Weihrauchswolkenduft,
Still in Nacht und Schweigen zu zergehen.
Düfte wehen
Wie von Totenblumen fade . . .
Tat sich auf der alten Zeiten Gruft?
Kaum Geräusch im stillen Kreise.
Holz und Stein
Knistert fein,
Und das Tote atmet leise.

Und wie du träumst und betest, kaum bewußt,
Der Schatten wächst so trüb und schwer.
O, säh' ich Gott, so betet deine Brust.
O, wüßt' ich, wüßt' ich, zweifelt' ich nicht mehr!
Schon ist das hohe Schiff verdunkelt,
Die Pfeiler schwinden allgemach,
Und nur im letzten Fenster funkelt
Im Ringen mit der Nacht der letzte Tag.

Du selbst versinkst in Nacht
Und irrst, verirrst dich in das Land der Träume.
Ging nicht ein Zeichen durch die stillen Räume
Des himmlischen Verzeihns, eh du's gedacht?
Du bist der Zeitlichkeit enthoben,
Du fliehst, du fliehst, du bist zerstoben.
Du sinkst, du sinkst — bis auf des Meeres Grund.
Stets tiefer, kälter stets. Kein Ufer faßt den Schlund —

Ob lange Zeit verstrich?
Der letzte Schein verblich.
Blaugrau spinnt alles ein.
Du wähnst in umgeschlagnem Schiff zu sein . . .

Die Orgel präludiert mit leisem Säuseln,
Wie wenn ein Bach aus Wolken niederquillt,
Der Flor emporwallt, wenn er sich gestillt
Im Wasser, dessen Spiegel kaum sich kräuseln.
Farblose Flut, dem Tastenwerk entwrungen,
Von unsichtbarer Hände Druck entsprungen . . .

Sie rinnt, sie schaudert, zaudert, stockt im Lauf,
Stürzt weiter dann und schwillt zum Gießbach auf,
Zum breiten Flutschwall, daß dem Ohre graust,
Wie's durch die Säulen schwemmt, den Hof durchbraust,
Sich schäumend zwängt wie durch ein Schleusentor.
Die Orgelpfeifen stehn wie Riesenrohr.

Der Kinder Glockentöne schmelzen jach
Dahin im Schwalle, wie im Strom ein Bach,
Ein plötzlich Schweigen, Inseln, die ihn spalten.
Dann wieder strömt's, und keiner kann es halten.

Es wechselt Tag und Nacht und Kraft und Milde,
Doch Milde nur, wie sie die Kraft verschönt.
Es strebt empor wie steineres Gebilde,
Dem Felsen gleich, der sich mit Blumen krönt.
O Stimme du der himmlischen Gefilde,
Kein Menschengeist dich mehr zu meistern wähnt!
O Donnerlied, im tiefsten Schacht erklungen,
O Element, von Felsenkraft bezwungen!

O Hauch, der kosend bald die Gräser strähnt,
Bald niedermäht, wie Sensenstahl den Schwaden!
O Bach, der sich zum Fluß, zum Strome dehnt
Und niederstürzt in donnernden Kaskaden!
O Element, das Menschenwitz verhöhnt,
Denn jede Stimme dient, sich zu entladen,
Früh aufzujauchzen, still des Nachts zu weinen
Und Erdenlied mit Engelsang zu einen!

Bald droht es rauh, bald lispelts Engelsgüte,
Ist ungestüm und wie aus Kindermund,
Und hat der Wettersturm zerknickt die Blüte,
So spannt ein Bogen sich zum neuen Bund.
Bald jauchzend Herz, bald schluchzendes Gemüte,
Bald schwarz, ein Katafalk im Herzensgrund,
Bald ist es hell wie frommes Kinderlallen —
Unendlich wie der Himmel über allen.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Aus einer Anthologie von deutschen Uebertragungen französischer Gedichte, die ‚Das junge Frankreich' heißt und von Friedrich von Oppeln Bronikowski, unter Mitwirkung von Ludwig Fulda, Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig und andern, im Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, soeben herausgegeben wird. Preis broschiert M. 1,50, kartoniert M. 2,50.

Leo Berg / von Julius Bab

In den Sommertagen, da die meisten von uns, die wir an ihm und seinem Schaffen Anteil nahmen, fern weilten, erschreckte uns die Nachricht von seinem Tode. Und nun uns der Lärm der Großstadt wieder eingeschlungen hat, nun wir wieder in all die Fehden unsers Kulturlebens eintreten, und schon wieder in Politik und Wirtschaft und Wissenschaft, in Kunst, Literatur und Theater das Kampfgeklirr der Meinungen uns umrauscht, da fühlen wir plötzlich wieder wie ein neues Unheil, daß Leo Berg gestorben ist, daß einer nicht mehr dabei ist, auf den zu blicken in dieser Schlacht der Geister für alle Freunde reiner und starker Gedanken eine Erquickung und eine Lust war. Denn als ein Kämpfender, als ‚Polemiker‘ zuerst und vor allem muß Leo Berg gedacht werden. Eine falsche und dieses unerbittlichen Realisten ganz unwürdige Pietät scheint es mir, an diesem Grundzug seines Wesens beschönigend vorbeigehen zu wollen. Ja, er war ganz auf Krieg und Kampf gestellt; dieser Mensch, den die Natur so böse benachteiligt zu haben schien, er mußte sich alles erobern. Wenn irgendwo, so darf hier nicht verschwiegen werden, wie das geistige Sein eines Menschen von seinem physischen unentrinnbare Bedingungen empfängt: Leo Berg war ein Krüppel, hundertfach, tausendfach benachteiligt vor dem Gros seiner Mitmenschen, und er schuf aus seinem Gehirn eine Macht, die ihn schadlos halten, ihm das Verlorene rückerobern sollte, er zwang das Leben unter sich, nahm Rache und Herrschaft — denkend. Von hier aus erschließt sich in allem Können und Versagen Leo Bergs Natur. Vom Kampf lebte er, Schwächen und Lügen ans Licht zu ziehen war seine größte Kraft, seine tiefste Lust; dem Leben, das ihm so vieles schuldig blieb, voll Hohn die eigene Erbärmlichkeit vorzuhalten, das war gewiß sein erster Instinkt. Aber dieser Instinkt wurde durch eine Willenskraft von imposanter Energie und einen Intellekt von seltener Reinlichkeit und Schärfe zu einer höchst produktiven Genialität erhoben. Denn die Leidenschaft dieses Menschen war zu groß und wild, um seinen Haß kleinlich am Persönlich-Engen haften, seine Einsicht war zu tief, um ihn im Aeußerlichen wühlen zu lassen — und so entstand der wahrhaft fruchtbare Polemiker; der sachliche Angreifer, der nicht, wie der Pamphletist, das Private, sondern stets das Allgemeine, Sozial-Typische der Personen in Frage stellt. Berg war der literarische Kämpfer großen Stils: ein Mann, der die Feigheiten und Lügen unsrer Kultur unfehlbar erspähte, der ihnen mitleidlosen Krieg ansagte, und der so den Weg wies zu den wahren Quellen unsrer Lebenskraft! Leo Berg war einer der ganz wenigen, die Nietzsches Hammerphilosophie aus sich selbst hätten erzeugen können, auch ohne Nietzsche. Und deshalb war er einer der ganz wenigen, die über den großen Zarathustra-Poeten nicht nur lyrisch zu schwätzen, sondern tiefe Gedanken, so liebend als kritisch, zu äußern wußten. Ueber ihn und alle

großen Polemiker! ‚Heine — Nietzsche — Ibsen‘, diesen dreien ist der letzte Essayband gewidmet, den Leo Berg wenige Wochen vor seinem Tode ausgab. Wohl über keinen der drei ist bisher Tieferes gesagt worden, als Leo Berg mit aller elementaren Hinneigung und allem scharfsichtigen Mißtrauen des Blutsverwandten ausgefunden hat. Und wie er hier mit jener leicht skeptischen, herben Zurückhaltung, die eines wahren Mannes Liebe so kostbar macht, zu verehren und zu erklären wußte, wie er hier, wo er in allen Schranken des Individuums doch den großen Willen zur Wahrheit und im stolzen Pathos Recht und Notwendigkeit einer großen Natur erkannte, nicht ‚Herold‘, aber Anwalt und Freund großer Geister war, so war er Meister des Spottes, der vernichtenden Ironie, wenn er die Verlogenheit oder Verwirrtheit aus den hochtrabenden Worten der Kleinen und Schwachen, der Sentimentalen und Pastoralen ans Licht zog. Seit Nietzsches unzeitgemäßer Betrachtung über David Friedrich Strauß ist wohl in Deutschland keine polemische Prosa so geistig stark, so stilistisch wirksam, so vernichtend witzig geschrieben worden, wie in jenen Essays, in denen Berg gegen den Dichter des ‚Jörn Uhl‘ oder den Philosophen des ‚Liebeslebens in der Natur‘ vom Leder zog. Solche Essays sind an sich köstlich als Produkte einer großen geistigen Kraft und Leidenschaft, die, wo sie zugreift, irgend ein wertvolles Stück Natur mit ihrem sichern Instinkt ans Licht fördert, irgend ein wahrhaft schädliches niederwirft. Daß ihre Objekte sehr erschöpfend oder allseitig gerecht behandelt würden, ist damit nicht gesagt — man kann gewiß über Frenssen und Bölsche (wie über Strauß) auch Vorteilhafteres sagen, als sich bei Berg (oder Nietzsche) findet. Aber dies tut dem Wert solcher Polemik nicht den mindesten Eintrag; sie hat das Recht, ja die Pflicht, nur nach einer Seite zu blicken, und den Impetus eines großen, in einem Sinne sicher höchst berechtigten, höchst fruchtbaren Hasses nicht durch ängstliches Abwiegen brechen zu lassen. Die Leidenschaft gibt Werte: wo ein großer innerer Groll (nicht neidische Nörgelsucht) zum Kampf ruft, da ist das Streben nach ‚Gerechtigkeit‘ einfach eine Schwäche und keine Tugend.

Leo Berg hatte diese Schwäche nicht; männlich wie seine Liebe war sein Haß: von prachtvoll ungerechter, fortreißender Leidenschaft. Und gerade deshalb scheint er mir ein so vortrefflicher Kritiker gewesen zu sein. Nicht das unmenschliche Bemühen um ‚Objektivität‘, das in der Regel nur zu einer allseitig unfruchtbaren Indifferenz, einer Versandung aller Kräfte führt, sondern der stolze Mut zur eigenen Persönlichkeit, die ein ordentlich Stück Natur in sich faßt — das macht den Menschen, das macht auch den Kritiker groß. Und zum Kritiker, zum idealen Kritiker, wird der so tüchtige Mensch, wenn seine Geisteskräfte so überwiegend analytische sind wie die Leo Bergs.

Man gewöhne sich doch endlich den Unsinn ab, das Verhältnis von ‚synthetisch und analytisch‘ mit der wertenden Proportion: ‚schöpferisch und unfruchtbar‘ zu identifizieren. Was wir Synthese und Analyse nennen, sind die zwei der Entwicklung alles Lebens gleich notwendigen Arbeitsarten

unsers Geistes, und der Analytiker ist fruchtbar, schöpferisch, entwicklungsfördernd ganz in dem Grade, in dem seine Analyse Ausfluß einer elementaren Lebenskraft ist. Und wenn Kritik (die auf Einzelerscheinungen gewandte Funktion der Analyse) produziert werden soll, so wird sie um so reiner und somit wertvoller sein, je entschiedener das analytische Element im Naturell des Kritikers dominiert. (Im umgekehrten Fall gibt es statt Kritiken unerlöste Gedichte, etwas Unorganisches, widerspruchsvoll Peinliches. Beispiel: der so geistvolle Julius Hart, dessen Kritiken in demselben Grade unlesbar werden, in dem sein synthetischer, speziell religiös-prophetischer, Instinkt den analytischen verdrängt.) Leo Berg hatte nach Menschenmöglichkeit wenig vom synthetischen Bedürfnis in sich: bei Betrachtungen über das Seinsollende, die schöne Möglichkeit, die dunkle Einheit am Ziel — und am Anfang? — der Dinge, dabei verweilte sein Geist nicht oft und gern. Obschon eine Sehnsucht nach Erfüllung, eine ungestillte Liebe, wie jedem menschlichen Schaffen, jedem starken Haß und jeder großzügigen Verwerfung, auch seiner Analyse und seiner Polemik zu Grunde lag — diese Stimmen wurden kaum je hörbar, nie dominierend bei ihm. Und gerade weil seine Begabung so eine nach Möglichkeit rein analytische war, war Leo Berg ein berufener Kritiker. Durch die Größe seiner Begabung, die leidenschaftliche Intensität seines Willens war er auch ein Auserwählter.

Freilich, mit dieser geringen Entwicklung des synthetischen Bedürfnisses standen die Mängel des Bergschen Talentes irgendwie im Zusammenhang. Was da eint, ist das Gefühl, das unmittelbar sinnliche Erfassen der Dinge, das begrifflose Begreifen der Welt durch Rhythmus und Schönheit. Und diese hohen Mächte der Sinnlichkeit waren naturgemäß bei Leo Berg im Verhältnis zu seiner enormen Denkkraft schwach entwickelt. Seine Einfühlung langte da nicht weit, wo die Kunst nicht mehr bewußte Weltanschauung im kritisch ordnenden Sinne bot, wo sie einfach tiefes Welterleben, sinnlich reine Höhergestaltung war. So hatte er in der Poesie zu der eigentlichen Grundkraft, dem eigentlich lebenschöpfenden Element der Wortkunst, zum Lyrischen kein intimes Verhältnis. Die Folge war einerseits, daß er oft dichterische Werte verkannte, die nicht im intellektuell Wägbaren, sondern nur im musikhaft Wunderbaren lagen, und anderseits, daß er Autoren als Dichter pries, die sein reiches Denken irgendwie durch ihr Stoffliches mit soziologischen oder psychologischen Problemen befruchtet hatten, die aber eigentlich nur ganz toten Stoff, lyrisch unbelebte Wortmassen produzierten. Auch zu der so ganz auf unmittelbare Sinnlichkeit gestellten Welt des Theaters hat Berg aus diesem Grunde keine innige Beziehung gehabt. Er hat vielfach Theaterkritiken geschrieben; sie hatten natürlich alle irgend einen geistigen Wert, aber sie schienen mir doch nur selten gut, weil ihnen die rechte Liebe zur Sache, die hingebende Einfühlung in diese Scheinwelt fehlte. Aber (und dies ist charakteristisch!): wo es sich nicht mehr um die einzelne, in ihrer sinnlichen Gegenwart zu erfassende Theatervorstellung, sondern um das Theater im ganzen, als soziales und psychisches Problem, handelte, da

war Berg wieder Meister seines Stoffes. Ueber die Ethik des Theaters, die Psychologie des Schauspielers ist unter all der Literatur, die unsre Zeit an dies Thema gewendet hat, blutwenig geschrieben worden, was den paar Aufsätzen in Bergs Buche ‚Gefesselte Kunst' ebenbürtig wäre.

So sehr und so begründet überhaupt Bergs Ruf auf seiner literarischen Kritik ruht — noch größer als in allen auf Einzelwerke gerichteten Kritiken scheint er mir dort zu sein, wo er als freier Philosoph sich sein Thema stellt. Wo er Phänomene wie ‚Autorität', ‚Mut', ‚Aberglaube' bis zu den tiefen Wurzeln verfolgt, wo er die Judenfrage oder das sexuelle Problem, den Begriff der ‚Geschlechter' oder die Psychologie des Künstlers durchforscht. Wie er hier in höchster Schöpferfreude, mit einer an Hegel gebildeten Dialektik, aber in einem durch Nietzsche geläuterten Stil Gedanken aus Gedanken spinnt, unentrinnbar fortschreitend, köstliche Ausblicke nach rechts und links öffnend und jedes Thema wie ein völlig neues aus der elementarsten Tiefe zur höchsten Klarheit führend — das ist Philosophenarbeit großen Stils, unschätzbar wertvoll in dieser Zeit fruchtlos schwätzender Vielwisser. Im Vordergrunde des Bergschen Schaffens stand wohl der vernichtende Polemiker, der scharfsichtige Charakteristiker, der verschwenderisch reiche Aphoristiker — aber sie alle wird vielleicht der starke und eigene Denker überleben, dessen Geist nirgends Worte, dessen Sinn nirgends Konventionen in Schranken hielten, der überall zu den Wurzeln der Dinge zu gehen wußte.

Kein einheitlich großes Weltbild hat er entworfen, aber in hundert einzelnen Versuchen auf unzähligen Gebieten Anregungen verstreut, Anregungen, die doch überall die individuelle Physiognomie des Menschen Berg tragen: ein Gesicht voll Zweifel und bitterm Spott, voll Trotz und Selbstgefühl, aber auch voll Ehrfurcht für die Größe des Lebens und die Großen der Geschichte — und nicht ohne Güte.

Nicht ohne Güte. Das Glück, das ihm bei der Geburt schon Feind schien, hatte ihn auch später nicht gesegnet. Fern allen Kliquen und Gruppen, trotzig eigen und unerbittlich in seiner Wahrheit, hat er es wohl zum Respekt bei den Besten, aber nie zu dem ‚Erfolg' gebracht, den unsere Literaturunternehmer als Prämie für die gefälligste Massenbedienung verleihen. Er blieb arm und ziemlich einsam. Aber all dies vermochte ihn nicht im kleinlichen Sinne des Wortes zu verbittern, ihm das Wohlwollen für den Einzelnen zu nehmen. Sein großes Temperament wies seinem Haß eine größere Dimension: Er hielt nicht eben viel von den Menschen im ganzen, er haßte gewisse Menschenklassen rechtschaffen und hielt zu vielen großen Institutionen und Konventionen erbittertste Feindschaft. Aber er war dem einzelnen Menschen freund gesinnt. Ich selbst habe einen starken Begriff von seinem persönlichen Wohlwollen erhalten. Leo Berg war der erste Schriftsteller von Ruf, der mir in meinem Leben begegnete, und dem ich, lange vor Beginn meiner öffentlichen Tätigkeit, meine ersten Versuche vorlegte. Die ganze Zeit seither blieb er mir ein herzlich wohlwollender Berater, zu Warnung und Ermunterung, zu Rat und Tat, zu allem was fördern

mochte, bereit. Auch im Gespräch ein unerschöpflich geistvoller Kritiker alles Geschehenden, ein köstlicher, stets bereiter Vermittler psychologischer Anekdoten, ein trefflicher Gesellschafter persönlichen Stils. Der mächtige Kopf spiegelte so stark und wechselnd ein reiches inneres Leben, daß er den Blick stets aufs angenehmste beschäftigte, seine unglückliche Gestalt ganz vergessen machte. Das war gleichsam der letzte äußerste Sieg, den dieser starke Geist der feindlichen Natur abzwang. Ein Gefühl von Größe gab seine Gegenwart, weil einer hier aus besonders schwierigen Naturbedingungen das möglichst Wertvolle mit eherner Geisteskraft bruchlos und rein aus sich empor gefördert hatte. Und ein Gefühl wie Ergriffenheit, weil einer, der so von Beruf ein Kämpfer war, soviel Wohlwollen und Friedfertigkeit im privaten Leben zeigte. Und so kam es, daß man diesen bittern Spötter, diesen harten Kritiker und leidenschaftlichen Angreifer nicht nur achten, sondern auch lieben konnte. Und daß heute viele einen Starken im Geist, manche aber auch noch ganz einfach einen teuern Menschen betrauern.

Heinrich von Kleist / von Wilhelm Herzog

Das schnellste Tier, das euch trägt zur Vollkommenheit, ist Leiden. Meister Eckehart

Ein glückliches Leben ist unmöglich: das Höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein heroischer Lebenslauf. Einen solchen führt der, welcher in irgendeiner Art und Angelegenheit für das allen irgendwie zugute Kommende mit übergroßen Schwierigkeiten kämpft und am Ende siegt, dabei aber schlecht oder gar nicht belohnt wird. Schopenhauer

Das Leben Heinrichs von Kleist ist die Tragödie des großen idealistischen Menschen, in dem es gärt und tobt, und der mit aller Macht bestrebt ist, die Dissonanzen, die sich aus dem Gegensatz seiner Innenwelt zur Außenwelt ergeben, zu einer Harmonie zu gestalten, der mit dem Leben ringt und in diesem Kampf zugrunde geht, weil seine rücksichtslos-ehrliche Natur mit den Forderungen des Tages keine Kompromisse zu schließen vermag.

Man hat Kleist eine problematische, oft auch eine pathologische Natur genannt. Das erste, weil er so ganz und gar auf sein Gefühl bestand, im Leben keine praktischen Ziele verfolgte und sich dem allgemeinen Getriebe der Menschen nicht anpassen konnte; pathologisch nannte man ihn, weil er Gestalten, wie Penthesilea, das Käthchen, den Prinzen von Homburg geschaffen hatte, die vom Normalen allerdings ganz erheblich abweichen. Was vermögen diese gemeinplätzlichen Bezeichnungen zur Charakteristik eines Dichters beizutragen? Denn: ist schon jeder über den Durchschnitt hinausragende Mensch eine problematische Natur, oft sich und andern durch die

Kompliziertheit seiner Seele ein Rätsel, um wieviel mehr ein Künstler von der Beschaffenheit Kleists. Und nun gar: das Pathologische. O, über diese Aesthetiker! Als ob es die Aufgabe des Dichters wäre, das Normale, das Gewöhnliche, das Durchschnittliche, das Gesunde darzustellen. Verlangen wir nicht vom Drama, daß es Individualitäten, Menschen eigener, besonderer Art gestalte? Nur die Kotzebue und ihre Nachfolger des neunzehnten Jahrhunderts brachten das Triviale, den Bourgeois mit all seinen kleinen, banalen, ungefährlichen Gewohnheiten auf die Bühne. Und worin besteht vor allem das Tragische, wenn nicht im Kranken — im Unheilbaren? Ist nicht jeder Künstler eben als Künstler in diesem Sinne pathologisch? Wodurch unterscheidet er sich vom normalen Menschen, wenn nicht durch seine ungewöhnlich starke Empfänglichkeit für alle Eindrücke, durch seine abnorme Reaktionsfähigkeit, durch seine aufs höchste gesteigerte sinnliche und seelische Reizsamkeit?

Ja, man könnte sagen, der Dichter ist um so größer, je feiner, differenzierter er das Abnorme, das Ungewöhnliche, das Uebersinnliche darzustellen weiß. Nehmen wir die größten Beispiele: Shakespeare und Goethe. Ist Hamlet, ist Lear, ist Tasso nicht eine pathologische Natur? Sie leiden alle, sie leiden am Leben, das sie umgibt, durch die Ungewöhnlichkeit, durch die Einzigkeit ihres Wesens. Es ist, wie es Hartleben einmal von Logau sagte: „die edelgeborene, aus einem verfeinerten Empfindungsleben stammende Ueberlegenheit und Hilflosigkeit angesichts des umgebenden Lebens. Jene Ueberlegenheit und Hilflosigkeit, die nun einmal allezeit ein glücklich-unglückliches Menschenkind zum Dichter gemacht hat".

Das leuchtendste Beispiel für das Martyrium des Genies bildet Kleist. Die außerordentliche Sensibilität seiner Seele ließ ihn in die Einsamkeit flüchten. Er mochte die Menschen nicht, er war eine zu gerade, zu gefühlswahre Natur, um in der Welt des Scheins, der konventionellen Lüge, des Sichimmerzurechtfindens zufrieden leben zu können. Es war ihm nicht möglich, sich den Gewohnheiten der Welt, deren Interessen und Ziele er verachtete, anzupassen; er hatte nicht im geringsten Grade das, was man Lebensklugheit nennt. Goethe und Schiller haben mehr praktische Lebensweisheit gehabt, sie kannten die Gepflogenheiten und Neigungen der Gesellschaft und wußten sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sie verstanden mit den Menschen umzugehen. Kleist hat sie infolge des beständigen Wechsels seiner Gemütsstimmungen schlechter oder besser gesehen, als sie sind.

Er, der preußische Junker, verwirft ‚den ganzen Bettel von Adel und Stand', er verachtet die Dogmen und Vorurteile der guten Gesellschaft, ihre Beschränktheit in der Religion, der Kunst, der Politik.

Alles Konventionelle ist ihm verhaßt. Sein Ziel ist der Mensch Rousseaus. Er, dem jede Erfahrung, jede Erkenntnis zum Erlebnis wird, dem die Kantische Philosophie nicht wie den meisten ‚reine Wissenschaft' bleibt, den sie niederwirft — er haßt aus tiefster Seele den allgemein anerkannten Dualismus zwischen Erkennen und Leben, Denken und Handeln.

Er haßt vor allem den leichtfertigen Optimismus der Gesellschaft, ihre ansteckende Banalität, ihr Ueberalleshinwegkommenkönnen; er haßt diesen ruchlosen optimistischen Sinn, der das Leben nur von der leichten Seite nimmt, um in dem Getändel und Geflirr des Geplauders die ungeheuern Abgründe, die furchtbare Not des Lebens vergessen zu können. Er verachtet die Blasiertheit der Gesellschaft, die es nicht mehr zu fassen vermag, daß ein Mensch, ein Jüngling das Leben noch so ernst, so gefährlich ernst nehmen kann. Er sieht, daß die Probleme, die seinen Geist beschäftigen, niemals für die Gesellschaft Probleme waren, daß das Streben nach Bildung nicht mit der Höherentwicklung des Menschen in uns zusammenfallen muß.

Er will das, was er als wahr erkannt hat, in die Tat, in das praktische Leben umsetzen und weicht in diesem Bestreben vor keiner Konsequenz zurück. Das Erreichen eines bestimmten Lebenszwecks, das Brotstudium, wie es von seinen Angehörigen natürlich gewünscht wurde, das Streben nach Wahrheit, weil sie, auf irgendeine Weise angewendet, materiellen Nutzen bringen kann, all das schien ihm verächtlich, mußte einer Natur wie der seinigen verächtlich erscheinen, weil eben nicht die Erlangung irgendwelcher Güter sein Ziel war, ihm vielmehr als höchster Sinn des Daseins die Vervollkommnung seines Selbst vorschwebte.

Und das ist das Zeichen des Künstlers, des großen lebenempfangenden und lebenschaffenden Menschen, der keine Zwecke, keine Ziele kennt, als nur das eine, das in ihm lebt, ihn lockt und treibt in die Niederungen, in die Abgründe, wie auf die Höhen und Gipfel des menschlichen Lebens. Und von ihm, von des Lebens gewaltiger Größe und farbenfroher Mannigfaltigkeit ein Bild zu geben, wie er es sieht, das ist sein Streben, seine unruhige Sehnsucht, sein dämonischer Trieb. — —

Man erkennt bald, daß aus der Disharmonie, in die der Künstler gerät, durch die Gegensätzlichkeit seiner Interessen und Meinungen zu denen der Welt, daß aus der Disproportion des Talents mit dem Leben — wie es der alte Goethe einmal genannt hat — für den Künstler die qualvollsten Schmerzen entspringen müssen. Und wo fand dieser immer schaffende, immer gärende Geist Beruhigung seiner Aengste, Linderung seiner Schmerzen? Fand er eine Seele, die die stürmischen Wellen seines Innern glättete, zu der er flüchten konnte in Augenblicken der höchsten Qual und Bedrängnis? Schiller fand Körner; Goethe flüchtete zu Charlotte von Stein, „und in deinen Engelsarmen ruhte die zerstörte Brust sich wieder auf". Kleist, der seines leicht verletzbaren Organismus wegen einen Menschen am nötigsten gehabt hätte, blieb einsam.

Wir haben von Wieland, in dessen Hause der sechsundzwanzigjährige Kleist mehrere Wochen zu Gast war, eine anschauliche Charakteristik des einsamen und verschlossenen Jünglings. Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreutheit, wenn man mit ihm sprach, so daß zum Beispiel ein einziges Wort eine ganze

Reihe von Ideen in seinem Gehirn, wie ein Glockenspiel, anzuziehen schien und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb. Eine andre Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien, war diese, daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem andern Orte und mit ganz anderm Gegenstande beschäftigt ist. „Er mußte mir endlich gestehen", sagt der alte Wieland, „daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern oder ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerspiele arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen." Diese Sätze Wielands führe ich deshalb hier an, weil sie uns sogleich ein charakteristisches Bild des Menschen und Künstlers Kleist zeichnen, indem sie das Besondere, das Eigentümliche seines Wesens scharf wiedergeben und uns einen tiefen Blick in seine dunkle, immer bewegte Seele gewähren.

Wir erkennen: diese äußere Zerstreutheit ist die angespannteste innere Konzentration. Und das Bild, das uns Wieland entwarf, erinnert uns an jene Verse, die Goethe im Tasso die Gräfin Sanvitale sprechen läßt, mit denen sie uns das Wesen des unglücklichen Lieblings der Götter in wunderbarer Zartheit erschließt:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem engen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen;
Er scheint sich uns zu nahn, und bleibt uns fern,
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Und wenn auch jeder wahre Künstler etwas von Tassos Wesen haben wird, so charakterisiert diese intime Seelenschilderung doch besonders den Dichter der Guiscard-Tragödie. Und wir verstehen, daß aus einem solchen Gemütszustand mit Notwendigkeit ‚der Fehler' entstehen mußte, den auch Alphons bei Tasso tadelt, daß er mehr die Einsamkeit als die Gesellschaft sucht. In der Einsamkeit aber verschärfte sich noch seine Sensibilität und wurde durch einen ungeheuern Ehrgeiz aufs äußerste gesteigert. (Schluß folgt.)

Kasperletheater

Frackzwang bei Hülsen / von Klops

Also sprach der Intendante von Hülsen:
„Im Hoftheater mag ich kein Bürgermüll sehn,
Zu Haus bleibe Schulz und Lehmann, Fritze und Nazi,
Und es erscheine nur die Aristokrahzi.

Ich will nur als meines Parkettes Gäste
Die Leute mit dem blauen Blut und der weißen Weste.
Ich will nur die allerglänzendste Suite
Aus der richtigen — und der Isra-Elite.

Es ging ja schon die ganze Vornehmheit kapores
Durch die Tracht des Smokings und des Rockelores.
Darum komme man künftig im schwarzen Schniepel:
Den besitzt nicht das ganz gemeine people . . .

So: nun wird mich Majestät sicher preisen und loben.
Der Theatersorgen bin ich für dies Jahr enthoben.
Na . . . mein lieber Rat Winter meines Mißvergnügens,
Sie ha'm wohl die Jüte und verfügens!"

Tja, aber mein lieber Herr Generalintendante,
Der uns nun in den Frack hineinverbannte,
Georg von Hülsen, den alle wir lieben —
So leicht ist die Sache denn doch nicht zu schieben.

Wir fordern nämlich — halte das nicht für Erdreistung —
Für unsre Leistung Deine Gegenleistung.
Dann erst kann, worum du gebeten,
Der chronische Frack in die Erscheinung treten.

Du ließest zwar die Logenschließer rasieren,
Du läßt die Damen sich dekolletieren,
Du machtest Hannover zu Ludwigslust,
Aber das genügt nicht unsrer begehrlichen Brust.

Sieh mal, auch Du trägst durch des Schicksals Tücke
Ein uns sehr mißliebiges Kleidungsstücke,
Gleichfalls einen Frack, einen hocheleganten:
Es ist der Frack des Generalintendanten.

Na, ahnste nu, was wir gierigen Knaben
Von dir verlangen und wollen haben?
Nu sei schon friedlich, Du edler Mann:
Zieh Du den Frack aus, und wir ziehn ihn an!

Rundschau

Max Pallenberg

In meiner Einbildung sehe ich diese kleine, knochige Gestalt stets mit Armen, die im Mißverhältnis zum Leibe stehen; die bald zu kurz sind, wenn er die Schultern hochzieht, bald zu lang, wenn er sich nach vorn neigt. Auf kleinem Halse sitzt ein schier parallelepipedonförmiger Schädel. Das Haar klebt an, liegt in einer rötlichen Ebene. Die Stirn ist niedrig und platt. Ein schmaler, breitgezogener Spalt: er hat keinen Mund, sondern eine Fresse. Eine von jenen, in denen, wie man meint, zu viele Zähne stecken. Breite, gleichgeformte Zähne, wie sie Pferde haben. So ist das ganze Gesicht fast eine einzige Fläche ohne Erhabenheiten und Vertiefungen. Und auch die Stimme ist monoton, ohne Glanz, trocken und heiser. Er beutelt die Worte aus seiner Fresse, als gingen sie ihn nichts an, als brauchten sie keine Kunst, um zu überzeugen, keine Sonderung durch Höhe und Tiefe und durch die Stärke des Pathos: so natürlich und notwendig erscheint ihm, was er sagt. Karge, klappende Gebärden eines Hampelmanns steigern den Eindruck unbewegter Selbstverständlichkeit. Nur zuweilen quillt ein hartes, wieherndes Gelächter aus der breitgezogenen Fresse. Aber das übrige Gesicht bleibt starr. Es wird nie von dem verschönernden Widerschein einer Seele bewegt. So groß ist in diesem Künstler die Scham, die vielleicht im Grunde nichts andres als Verstocktheit des Herzens bedeutet. Ein Bauernbrueghel-Bauer ist er, den ein Zufall bisweilen nicht in ländlicher Hütte, sondern in einem pariser Salon geworfen hat.

Er hat nicht Rudolf Tyrolts über den Dingen schwebenden transzendenten Humor, nicht seines Kollegen Gustav Maran von tragischem Weh gleichsam zersprengte ‚pessimistische Komik'; nicht Franz Teweles selbstbewußte, oft selbstgefällige Witzblattwitzigkeit. Man gebe dem abgegriffenen Wort seinen alten Wert wieder — dann bezeichnet man seine Kunst am besten als trockene Komik, die so ganz Sache ist, daß sie nicht über den Dingen steht wie bei Tyrolt, nicht drohend und verzweifelnd außer ihnen wie bei Marau, nicht schmunzelnd und reklametrommelnd neben sich selber wie bei Tewele, sondern daß sie stets in sich abgeschlossen ist, ohne von sich zu wissen. Einfach da ist und im zweifachen Sinne des Wortes wirkt, was das sichtbarste und einzige Zeichen alles Daseins ist. Man möchte ihm manchmal, wenn er an Jarnos unliterarischen Abenden eine jener vertrottelten Figurinen aus Frankreich spielt, zurufen: „Sind Sie wirklich so blöde, oder geben Sie sich nur so?" Aber nach fünfzig bis hundert Abenden hat er wieder ganz andre Trottelhaftigkeiten, ist er nicht mehr schafsgeduldig und albern, sondern affenartig grotesk und voll Bosheit — (aber selbst dann bleibt sein Gesicht starr, der ganze Mann apathisch; nur manchmal bricht dieses wiehernde Gelächter los) — und man weiß nun, welche künstlerische Potenz und welche Wandlungsgabe in diesem Spieler walten.

Aber ein Mal im vergangenen

Winter hat sich etwas Furchtbares begeben. Sie spielten auf Jarnos Praterbühne ‚Thummelumsen‘, diese Verkörperung der Abstraktion: Rückerwerb des Hofs der Väter, die über diesem Lebensziel sich selbst vergißt und immer ‚man‘ statt ‚ich‘ sagt. Damals schien es, als säße der Künstler Pallenberg über sich selber zu Gericht und über sein Publikum, das seine Erbärmlichkeiten belacht und verhöhnt, damals schien es, als wäre alle Scham von ihm geglitten und seine Seele in übermächtigem Weh zersprengt. In ihren Tiefen lag unverhohlen und nackt die Tragik seines Standes. „Was hat man allen Menschen nur getan!“ Unbewußt galt der Aufschrei denen vor der Rampe, die seine Idiotismen sonst begröhlen. Aber sie haben ihn auch damals nicht verstanden, und man wird den Wienern noch lange gut reden, daß sie an Max Pallenberg einen wahrhaften Künstler besitzen.

Hans Wantoch

Der Kronprinz

Geschichte und Geschichtsforschung werden in Motiven und Motivierung stets zweierlei sein, aber sie kommen auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziel: sie decken sich in ihren tatsächlichen Ergebnissen. Die historischen Tatsachen in Hermann Anders Krügers fünfaktiger dramatischer Historie ‚Der Kronprinz‘ sind: der Charakterzwiespalt zwischen Friedrich Wilhelm dem Ersten und seinem Sohne Fritz, der Fluchtversuch des Prinzen, seine und Kattes Verurteilung zum Tode, Kattes Hinrichtung und Friedrichs Begnadigung. Diese Vorgänge sind dramatisch zu motivieren. Der Dichter wird versuchen, der historischen Wahrheit nahe zu kommen, oder er wird sie — unter Verletzung des historischen Charakters — eigenschöpferisch durch eine dichterische Wahrheit ersetzen. Krüger hat das eine nicht getan und das andre gelassen. Man hebe seinen ‚Kronprinzen‘ aus den Zusammenhängen geschichtlicher Erinnerung, lösche unser Schulwissen von den Vorgängen dieses Dramas — und man wird sie als eine schlechtgefügte Kette von Unbegreiflichkeiten empfinden. Der Soldatenkönig wird drei Akte lang als ein blutdürstiger Wüterich oder etwa als Sadist erscheinen und sein Verhalten zum Kronprinzen Fritz als Menschenquälerei. Es soll hier außer Diskussion bleiben, welcher Art Friedrichs so schwer geahndete Beziehungen zu seinem Freunde Katte waren — Schiller hat die ‚Malthefer‘ aufgegeben, weil er sich einem Problem nicht gewachsen fühlte, das in unsern Tagen von der Sensationssucht breit getreten wird, und sein geringer Nachfahre hätte gewiß das Recht gehabt, sich Strittigkeiten der Geschichtsforschung durch die freie Erfindung zu entziehen. Krüger knüpft an die halbwegs historische Liebesepisode zwischen Friedrich und der schönen Kantorstochter Doris Ritter an, um den für das Drama notwendigen Zusammenstoß von Vater und Sohn herbeizuführen, aber — ganz abzusehen von der üblen und ungeschickten Theatralik dieser Exposition — er läßt das Motiv fallen, sobald es seinen Zweck als Notbehelf erfüllt hat. Des Mädchens und seines Schicksals wird mit keinem Wort mehr Erwähnung getan. Die Episode hat den Stein ins Rollen gebracht — nach einer weitern Mißhandlung durch seinen königlichen Vater desertiert der Prinz mit Katte, wird gefangen genommen und zum Tode verurteilt: alles im Zwischenakt zwischen dem zweiten und dem dritten Aufzug. Man sieht: Krüger hat sich die Sache leicht gemacht . . . drängt

sich dafür aber jetzt in eine willkürliche Parallele zum ‚Prinzen von Homburg‘, die für ihn vernichtend ausfällt. Wo uns bei Kleist das Todesgrauen des tapfern Prinzen erschüttert, klappert bei Krüger hohles Theater. Der Deserteur Prinz Fritz von Preußen behandelt seinen nahen Tod durchaus en bagatelle, weil er sich, dank Autor und Geschichte, vor ihm sicher weiß, und wirft den österreichischen Versucher hinaus, der Krügers naive Vorstellungen von der Art, wie Weltgeschichte gemacht wird, zu teilen scheint. Wenn die fulminante Theaterrede eines deus ex machina dem Prinzen schließlich das Leben rettet, so endet das Stück mit jener Armut an innerer Notwendigkeit, mit der es begann. Es spricht für Krügers Ehrlichkeit, daß er dabei eine im üblen Sinne theatermäßige Aussöhnung von Vater und Sohn unterließ. Vorausgesetzt, er habe seiner Historie mit Absicht keine lebensfähigen dramatischen Motive erfinden wollen, so schwebte ihm vielleicht die Möglichkeit einer rein psychologischen Erläuterung vor: das außerhistorische moderne Charakterdrama. Dazu aber fehlt ihm die Fähigkeit des Gestaltens — er ist in keinem Moment Dichter. Seine Personen sind historische Namen mit ein paar aufgeklebten Eigenschaften, der Titelheld ist, noch ärmlicher, eigenschaftslose Theaterfigurine, und zwei Intriganten, der eine im Minister-, der andre im Bedientenrock, schüren als rechte Theaterteufel das Feuer dramatischen Geschehens, das immer wieder zu erlöschen droht.

Die Regie des Stadttheaters tat, nicht ohne Glück, historisch; man sah Interieurs aus Schlössern und Festungen, ein prunkvolles Lagerzelt Friedrich Augusts von Sachsen und die berühmte Tabagie des Soldatenkönigs, man sah auch jeden historischen Lapsus, der Herrn Krüger unterlaufen ist. Wirklich historisch ist ja nichts an diesem Theaterstück, das sich vergebens abmüht, den Geist einer bedeutsamen Uebergangszeit in seine dramatische Ohnmacht einzufangen. Mit Preußenworten und Gesiinnungstüchtigkeit ist es nicht geschafft, und Anspielungen auf Friedrichs und Preußens zukünftige Größe waren für den Autor ebenso billig zu haben, wie die auf bedeutend zurechtgemachten Weisheiten von Fürstenkrone und Dornenkranz. Hermann Anders Krüger hat seine dramatisierte — oder, wie er meint, dramatische — Historie in dem reichlich großspurigen Vorwort zur Buchausgabe dem Dichter der ‚Weber‘ und des ‚Florian Geyer‘ mit einem Quosque tandem gewidmet — aber er steht den Wildenbruch und Lauff viel näher, freilich ohne von Wildenbruchs Theaterblut zu haben. Jedes dritte Wort im ‚Kronprinzen‘ lautet Preußen ... und Degengeklirr, und man wäre nicht eben verwundert, wenn am Schlusse Schauspieler und Publikum sich vereinten zu dem schönen Liede: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben ...“ Freilich, nach Preußen wird dieser preußische ‚Kronprinz‘ nie kommen. Dank der königlichen Hofzensur!

Leonhard Adelt

Faust in London

Herr Beerbohm Tree hat sich von den Herren Comyns Carr und Stephen Phillips, dem Verfasser der Paolo-und-Francesca-Tragödie, eine neue ‚Version‘ von Goethes Faust schreiben und diese in seinem His Majesty's Theatre soeben aufführen lassen. Den pomphaften Blankversen dieser Bearbeitung gemäß war der ganze Stil der Aufführung gehalten und, man muß es anerkennen,

einheitlich durchgeführt. Mephisto war nicht der Schalk, der wenigst verhaßte der Geister, die verneinen, sondern der Fürst der Finsternis, der gefallene Lucifer, dessen dunkle Rüstung noch strahlt, und der sich nur aus Laune ins flammenrote Kleid Mephistos steckt. Valentin war ein Fähnrich und avancierte zum Hauptmann. Faust selber war der jugendliche Liebhaber, wie er auf der Bühne steht. Wagner war überhaupt nicht da, und nur Gretchen, das arme Gretchen, war das affenjunge, leicht betörte Blut, lieb und kindlich, vertrauensselig und treu. Tree gab des Chaos wunderlichen Sohn mit großer Kraft. Er hatte die Linien dieser Figur vereinfacht. Sie stellte nicht mehr eine Leben gewordene Allegorie, die Projektion eines Teiles der Faustschen Seele nach außen und endlich eine eignen Gesetzen gehorchende Persönlichkeit dar: Tree war und blieb nur immer der Geist der Nacht, der auf Rache und Sieg sinnt. Einen Faust als jugendlichen Wollüstling und nichts andres zu sehen, ist eine Qual; da half auch des sympathischen Mr. Ainley tiefe, schöne, beseelte Stimme nichts. Gretchen wurde reizvoll und lieblich von einer gar jugendlichen Dame, Miß Marie Löhr, verkörpert, in deren stiller Seele aber die Schrecken der Kerkerszene keinen Widerhall zu wecken vermochten. Daß man das Vorspiel auf dem Theater aufmerksamst durchgelesen und sich die Ratschläge des Direktors zu Gemüte geführt hatte, das bewies der ausgedehnte Gebrauch vom großen und kleinen Himmelslicht, von Wasser, Feuer, Felsenwänden und all dem Drum und Dran moderner Theaterei. Wie die Franzosen ihre Oper ‚Margarethe‘ haben müssen, so die Engländer diese Version des ‚Faust‘. Ein an Zahl kleineres Publikum freilich könnte Goethes ‚Faust‘ in seiner eigenen Gestalt hier ebenso genießen und empfangen wie bei uns; ihrer aber ist nicht das Theater.

Frank Freund

Aus der Praxis

Annahmen

Julius Bab: Blut, Schauspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Fritz von Briesen: Die Sandbüchse, Neudeutsches Schauspiel. Der Fremde, Einakter. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

4. 9. Kurt Frieberger: Das Glück der Vernünftigen, Bürgerkomödie. Prag, Neues Deutsches Theater.

5. 9. E. Hruschka: Ferdinand Raimund, Bilder aus einem Dichterleben. Wien, Raimund-Theater.

2. von übersetzten Dramen

12. 9. Henri Lavedan: Der Prinz d'Aurec, Komödie. Berlin, Neues Theater.

3. in fremden Sprachen

England

Hall Caine und Louis N. Parker: Pete, Melodrama. London.

Jerome K. Jerome: The Passing of the Third Floor Back, Schauspiel. London.

J. M. Barrie: Was jede Frau weiß, Lustspiel. London.

Neue Bücher

Dramatik

Josef Bayer: Studien und Charakteristiken, Dramaturgisches und Erinnerungen an Persönlichkeiten. Prag, J. G. Calve.

Kurt Hille: Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Leipzig, Quelle & Meyer.

Dramen

Wolfram Dietrich: Ein Opfer, Trauerspiel. Berlin, Curt Wigand.

Konrad von Klinggräff: Die Tartarenschlacht in Liegnitz, Ein dramatisches Stück deutscher Geschichte. Berlin, Curt Wigand.

Adolf Lyra: Es werde Gott, Drama. Berlin, Curt Wigand.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Ludwig Klinenberger: Wien und das Ueberbrettl. Bühne und Welt X, 22.

E. von Lenor: Darstellersgattinnen. Bühne und Welt X, 23.

M.: Das Theater und die Künstler. Hochland V, 10.

Antike

Karl Meister: Menander in Lauchstedt. Grenzboten LXVII, 32.

Dramatik und Dramatiker

Oscar Maurus-Fontana: Strindbergs Kammerspiele. Die schöne Literatur IX, 16/17.

Kritik und Kritiker

Max Brod: Formkritik, Inhaltskritik, Detailkritik. Gegenwart XXXVII, 32/33.

Paul Friedrich: Karl von Holtei und die Kritik. Gegenwart XXXVII, 34.

Karl Glossy: Saphir. Oesterreichische Rundschau XVI, 5.

Willi Handl: Die kritischen Bücher von Hermann Bahr. Neue Rundschau XIX, 9.

Heinrich Stümcke: M. G. Saphir und Friedrich Hebbel. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 36.

Paul Zschorlich: Hermann Bahr Apostata. Hilfe XIV, 35.

München

Friedrich Düsel: Das Künstlertheater in München. Westermanns Monatshefte LII, 12.

Franz Paul Johannes: Die münchner Ausstellung und das Künstlertheater. Magazin LXXVII, 11.

Max Maas: Bühnenreform und antikes Theater. März II, 16.

Oper

Erich Kloß: Paul Knüpfer. Bühne und Welt X, 23.

Adolf Kohut: Carl Maria von Weber und Gasparo Spontini. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 33/4.

Ernst Rychnowsky: Leo Blech. Musik VII. 22.

Felix Stössinger: Russische Oper und russisches Ballet. Spiegel I, 9.

— Berliner Musiktheater. Spiegel I, 10.

Ellen von Tideböhl: Rimsky-Korsakow und seine Opern. Neue Musikzeitung XXIX, 21.

Bruno Weigl: Die italienische Oper in Deutschland. Musik VII, 23.

Schauspieler und Schauspielkunst

Alfred Mayer: Lina Lossen. Spiegel I, 9.

Hans Murbach: Sarah Bernhardts Erinnerungen. Türmer X, 11.

Edgar Pierson: Lothar Mehnert. Bühne und Welt X, 22.

Schiller

Josef Pohl: Die Wallensteinfestspiele in Eger. Deutsche Arbeit VII, 12.

Paul Tyndall: Schiller und die moderne Schule. Beilage zur Bühnengenossenschaft 44.

Soziales

Eberhard Goes: Volksbibliothek und Volkstheater. Hilfe XIV, 30, 31.

Edmund May: Polizeibehörde und Theaterdirektor. Theatercourier 763.

— Haftbarkeit der Polizeibeamten. Theatercourier 764.

Jahresberichte

Neues Schauspielhaus

In der Zeit vom 1. September 1907 bis 30. Juni 1908 fanden 296 öffentliche Abendvorstellungen und 6 geschlossene Vereinsvorstellungen der Freien Volksbühne, an Nachmittagen 12 öffentliche Kindervorstellungen, 12 Vorstellungen zu volkstümlichen Preisen und 49 geschlossene Vereinsvorstellungen der Freien Volksbühne statt. Im Berliner Theater, wo ein Teil des Ensembles im Frühjahr gastierte, gab es 81 Spielabende. Unter den aufgeführten Werken steht obenan Fuldas ‚Dummkopf‘, der 59 Mal gegeben wurde. Die zweite Stelle nimmt

Hebbels ‚Judith' mit 55 Aufführungen ein. Dann folgen: ‚Wolkenkratzer' mit 33, ‚Alt-Heidelberg' mit 27, ‚Zar Peter' mit 25, ‚Die große Gemeinde' mit 17, ‚Zwischen Ja und Nein' mit 15, ‚Iphigenie' mit 13, ‚Ein Glas Wasser' mit 12, ‚Der verlorene Sohn' mit 7, ‚Stein' mit 6 und ‚Die Hochzeitsfackel' mit 4 Aufführungen.

Nachrichten

Die neue Theaterbau-Ordnung, an der eine von den zuständigen Ministern eingesetzte Kommission unter dem Vorsitz des Geheimen Ober-Baurats Launer seit länger als zwei Jahren arbeitet, ist nunmehr nach erfolgter dritter Lesung fertiggestellt und der Akademie des Bauwesens zur Begutachtung überreicht worden. Es ist dies eine staatliche beratende Behörde in Angelegenheiten des höhern Bauwesens, an deren Spitze die Wirklichen Geheimen Räte und Ministerialdirektoren Hinckeldeyn und Dr. Schröder stehen. Der Abteilung für Hochbau gehören siebenundzwanzig berliner und sieben auswärtige Mitglieder an; die Abteilung für Ingenieur- und Maschinenwesen ist noch zahlreicher besetzt, denn hier treten zu den vierundzwanzig berliner noch fünfzehn auswärtige Mitglieder, und zwar Fachautoritäten nicht allein Preußens, sondern auch aus den Bundesstaaten. Nach den Studienfahrten der Kommission, die sich bis Wien erstreckten, nach den umfangreichen Erhebungen im In- und Auslande und nach den länger als zwei Jahre dauernden Beratungen darf man erwarten, daß die an Stelle der „Polizeiverordnung, betreffend den Bau und die innere Einrichtung von Theatern, vom 31. Oktober 1889" tretenden neuen Vorschriften aus der Superrevision der höchsten wissenschaftlichen Deputation des Bauwesens als ein Mustergesetz für Theater- und ähnliche Bauten hervorgehen werden, welches den auf dem Gebiete der Feuersicherheit gemachten Erfahrungen auf lange Jahrzehnte hinaus genügen dürfte. Den Hauptanstoß zum Erlasse neuer Vorschriften gaben ja bekanntlich die großen Theaterbrände und es lag nahe, jene Polizeiverordnung auch auf Konzertsäle, Zirkusse und andre Versammlungsräume auszudehnen. Was die Theater speziell anbetrifft, so lag die Hauptschwierigkeit der Reform darin, die neuen Vorschriften den verschiedenen Arten von Theatern anzupassen, zugleich aber auch den vorhandenen Anlagen dieser Art Rechnung zu tragen. Sie umfassen daher auch das antike Amphitheater, nur daß für dieses natürlich die Zahl der Sitze, die sich zwischen den Gängen befinden, höher bemessen werden mußte. Sonst sind die Vorschriften über die Lage und Nachbarschaft der Theater sowie ihre innere Einrichtung erheblich verschärft worden. So müssen, zum Beispiel, Theatergebäude, die zwischen nachbarlichen Brandmauern liegen (also nicht freistehen), beiderseits offene Höfe (Gänge) haben, die, von der Grenzmauer bis zum Zuschauerhaus gerechnet, mindestens neun (jetzt nur sechs) Meter breit sind. Auch für die Korridore und Gänge sowie besonders für die Garderobenräume sind Mindestmaße, je nach Größe des Theaters, vorgeschrieben, welche in den Pausen und bei Schluß der Vorstellung Gegenströmungen und Stauungen des Publikums unmöglich machen. Sehr eingehend sind auch die Vorschriften über die Anlage des Bühnenhauses, des eisernen Vorhangs, der Hydranten und der Regenvorrichtung, der Ventilationsschächte und so weiter. Schließlich hat auch der für die erste Hilfe bei Feuersgefahr bestellte Posten, der Feuerwehrmann hinter den Kulissen, der von den Bühnenbeherrschern jetzt oft aus einer Ecke in die andre gewiesen wird, seinen festen Standort erhalten. Dem Vernehmen nach wird die Akademie des Bauwesens ihre Revisionsarbeit im Herbst dieses Jahres vollenden, so daß die neue Theaterbau-Ordnung im nächsten Jahre in Kraft treten kann.

Das berliner Belle-Alliance-Theater, das zuletzt Lortzing-Theater hieß, übernimmt am ersten Oktober Eduard Binder, der Oberregisseur am Theater des Westens. Das Theater, das in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht umgewandelt, für das aber ein neuer Name bisher noch nicht gefunden worden ist, soll in erster Linie die alten Operetten pflegen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 39
24. September 1908

Theaterlust / von Stefan Großmann

Drei Monate lang hatte ich kein Theater gesehen. Die Lichtlein an der Rampe brannten nur in meiner Erinnerung, und der Vorhang hob sich nur nachts in meinen Träumen. Plötzlich saß ich an einem Vormittag im stockfinstern Zuschauerraum des Dramatischen Theaters in Stockholm. Auf der Bühne standen ein paar glattrasierte Herren und einige Damen in lichten Sommerkleidern. Keine Kulissen, nur ein paar zufällige ‚Wände' umgrenzten die Bühne. Kein Plafond, und so sah man tief hinein in das kahle, weit ausgebauchte Gemäuer der Hinterbühne. In einer fremden, mir nur halb verständlichen Sprache wurde ein Stück geprobt, das mich im Deutschen oft gelangweilt hat. Und doch saß ich ergriffen da, gepackt von diesem unbewußt ersehnten Wiedersehen, gebannt von dem zauberhaften Licht ‚eingehängter' Rinnen, ergriffen von dem Eifer der Herren und Damen, die hier mit Worten, bloß mit Worten, eine Phantasiewelt bauen. Ja, ja, ja — ich weiß, eine enge, kleine, konventionelle Welt wird hier gewöhnlich mit alltäglichen Worten gebaut. Was tuts? Das eigentliche Wunder geschieht immer wieder: Mit Worten wird eine Welt gebaut!

— —

Wer ähnliche Glücksgefühle vor einer leeren, immer wieder jungfräulichen Bühne nie gefühlt, der kennt die eigentliche Seligkeit des Theaters nicht, der fühlt sich nicht als wunderbaren Zauberer, den verbindet mit dem Theater keine tiefere Lust.

Einmal war eine Siebzehnjährige bei mir, deren Wangen flammten, wenn von ‚Künstlern' die Rede war, und unter ‚Künstler' verstand sie allein die paar alten, abgetakelten Routiniers ihres Provinztheaters. „Künstler?" sagte ich ihr, „wieso Künstler? Sie sprechen die Gedanken, die andre gedacht, sie äußern die Gefühle, die andre gefühlt, sie üben die Gebärden, die sie an andern gesehen — wieso Künstler? Alte Beamte eines kuriosen Gewerbes, bequeme Leute, ebenso empfindungslos wie andre Philister, ebenso gedankenarm wie andre hommes médiocres, ebenso lustlos wie

andre getötete Temperamente." Das kleine Fräulein hätte beinahe geweint. Heute, nachdem ich einen halben Vormittag im finstern Zuschauerraum eines fremden Theaters gesessen und eine halb unverständliche Probe eines alten Dutzendlustspiels angehört habe, sehe ich ein, daß das Fräulein mit ihren heißen Tränen im Recht und ich mit meinen eisigen Desillusionierungsversuchen im Unrecht war.

Künstler? Wer ist Künstler? Wer nicht? Was soll sein Merkmal sein? Das ‚reine' Motiv? Aber Balzac schuf ewige Werke, um gemeines Geld zu verdienen. Hingegen sitzt im Kreise Stefan Georges manches unantastbare, weltabgewandt reine Kunstgemüt, doch alle innere Weißheit hilft nicht über die angeborene Sterilität hinweg. Die Anerkennung der Vornehmsten? Aber wie hat Goethe über Kleist geurteilt und Grillparzer über Richard Wagner und Hebbel über Nestroy! Nein, Künstler sind nicht zu erkennen an irgend einer Anerkennung und nicht an ihrem Motiv.

Künstler sind zu erkennen an ihrer — Lust!

Papierdüten lassen sich nicht mit Lust kleben, die Additionsarbeiten in den Bureaus der Postsparkasse lassen sich nicht mit Lust besorgen, Weichenwärterdienst kann niemand mit Lust verrichten, und kein Ladenfräulein, kein Schalterbeamter, kein Ministerialaktenwurm, kein regelmäßig funktionierender Ersatz für eine noch nicht erfundene Maschine kann sein Geschäft mit Lust erfüllen. Und wer ist in einer Gesellschaft, deren Grundlage eine seelenmordende Arbeitsteilung ist, nicht Maschine?

Die wenigen, die nicht lebendiger Maschinenersatz sind, die wenigen, denen Lust und Arbeit, Freude und Beruf eines ist, diese einheitlichen Seelen sind die Künstler.

Und darum sind die Schauspieler Künstler. Und darum vor allem sie! Es ist der lustvollste Beruf. Alexander Girardi, dessen höchste Lust es ist, an jedem Abend seine Mitspieler durch so viel unerwartete Scherze so weit zu bringen, daß sie im Lachen nicht weiterspielen können, ist nichts als ein Verbreiter seiner ganz persönlichen, aus innerstem Kern hervorspringenden Lust an der Kindfröhlichkeit der heilen, unbeschwerten Seele. Und Eleonore Duse, deren Augen und Hände ebensoviel von ihrer Lebenstrauer erzählen wie ihre gesungenen Worte, verbreitet im Theater nur ihre persönliche Lust an der edelsten Lebenshaltung, ihre persönlichste Schicksalslust.

„Denn alle Lust will Ewigkeit." Eines der Mittel zu kurzer Verewigung eigener Lust ist das Theater. — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Natürlich: der Beruf sagt nichts, die Persönlichkeit sagt alles. Es gibt so gut Schauspielbeamte, wie es Postbeamte gibt. Die Mediocrität überwiegt. Wo nicht? Wie viele Maler vermitteln ihrer eigenen Augen neue Lust? Wie viele Dichter sagen ihre eigenen Lustgedanken?

Aber das Theater als die primitivste, will sagen: technisch leichteste Methode der Lustverewigung zählt sogar quantitativ viel mehr naiv-künstlerische Repräsentanten als irgend eine Kunst, in der eine kompliziertere

Technik auch das Aufkommen komplizierter Kunstschwindler begünstigt. Wer ist Kunstschwindler? Wer ohne Lust ist, aber Lüste imitiert, nachmacht, vortäuscht.

Gerade die Schauspieler, auch auf den letzten Dorfsaaltheatern, sind fast immer von ihrer Lust, Spiellust, erfüllt.

Warum wollen die Schauspieler so gern von einem Schauspieler beherrscht sein? Weil sie dort die Lust am Theater als Grundprinzip vermuten, die Fieber der Theaterlust, die kindliche Freude am Hervorzaubern lustiger Welten durch Worte, nichts als Worte.

Wehe, wenn einer ans Theater herantritt, leicht gar als ‚Leiter', dem die Lust fehlt. Solche Theater verdorren. Die Unlust wird zur grassierenden Krankheit. Eine eisige, feindliche Nüchternheit zerfrißt alle Illusion. Darum verderben Schriftsteller so leicht das Theater. Darum haben die Schauspieler so oft ein Recht auf Kritikerverachtung. Das letzte Exempel: Schlenthers Burgtheater. Schlenther, ein graziöser Stilist, ein gewissenhafter Germanist, durch und durch literarisch, einer, dem offenbar nur das Schreiben Lust erzeugt, ist ganz ohne Theaterlust. Daher seine nüchterne Ideallosigkeit. Er hat die Fieber der Schauspiellust nie gefühlt und nie geahnt. Daher dieser gräßliche, ansteckende, freudetötende Geist der Unlust im ganzen Burgtheater, von Kainz hinab bis zum Souffleur. Der lustlose Geist der kaiserlichen Hofbureaukratie will korrekte Pflichtbeamte. In solchen Perioden des Theaterverfalls werden die ‚Instanzen' mächtig, die Künstler aber, denen das Theater Lebenslust ist, werden flüchtig oder pensionssüchtig und fett.

Leitmotiv für eine Edle / von Peter Altenberg

Sei, die Du bist!

Gib Deinem eigenen Schicksal nach, das längstens Dir gewiesen Deine Wege!

Lass' niemanden erstürmen die uneinnehmbare Burg Deiner eigenen Persönlichkeit!

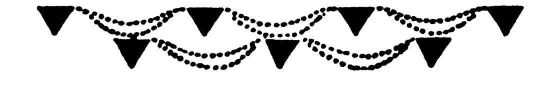
Werde nicht schwach, Teure, wenn auch hie und da irgend ein Ungläubiger, ein Hundskerl, mißtrauisch über Dich lächeln sollte!?!

Sei, die Du bist! Nicht mehr, nicht weniger.

Aber die sei! Und in allem und jedem!

Alles, was in Dir schlummert, nicht ganz zum Leben gelangte, in Dir träumt, erwecke Achtung im Manne und Begeisterung und tiefste Anhänglichkeiten!!

Sie wollen Dir nehmen, es nicht anerkennen, was für sie zu hoch und unerreichbar ist! Lass' Dirs nicht nehmen! Bleibe, die Du bist!



Das Berliner Theater

Die Direktion Meinhard und Bernauer löst die Direktion Bonn ab: sie hat es leicht. Aber sie führt sich in einer Woche ein, in der Reinhardts ‚König Lear' alles um sich herum gering erscheinen läßt: sie hat es schwer. Die Meisterleistung eines Theatergenies mit dem soliden Gesellenstück zweier nützlicher Arbeiter gleichzeitig zu betrachten, hieße dieses Gesellenstück unwillkürlich über Gebühr verkleinern: Reinhardt mag warten. Meinhard und Bernauer haben ja auch wirklich andre Ziele. Sie wollen das Berliner Theater, das ehedem zu den populärsten Kunstinstituten Berlins gehört hat, wieder zu seiner alten Bedeutung und dadurch ihr Schäflein ins Trockene bringen. Worin bestand diese Bedeutung? Für billiges Geld konnten breite Bürgerschichten sich abwechselnd bilden und unterhalten. Vom Stildrama bis zur Posse wurden alle Gattungen ziemlich anständig dargestellt. Aber auch nicht einmal dann, wenn weltberühmte Wanderspieler dies Durchschnittsensemble teils sprengten, teils hoben, brauchten die kleinen Preise vergrößert zu werden. Mitterwurzer bekam für eine Vorstellung genau den elften Teil eines Kainzschen Abendhonorars und lockte nicht weniger Volks herbei. Es waren glückliche Zeiten, die allenfalls nach einem umfassenden Theaterkrach wiederkehren werden. Bis dahin wird dieses neue Berliner Theater gewaltig arbeiten müssen. Es hat sich nach viel mehr Fronten zu wehren als das alte. Vor zwanzig Jahren gab es nur noch das Schauspielhaus, das Deutsche, das Lessing- und das Residenz-Theater. Heute gibt es außerdem die Kammerspiele, das Lustspielhaus, das Neue und das Friedrich-Wilhelmstädtische Schauspielhaus, das Kleine, das Neue, das Trianon-, das Hebbel- und die Schiller-Theater. Heute steht das Berliner Theater, um eine Existenzberechtigung und damit eine Existenz zu haben, vor der Aufgabe, doppelt so gut zu sein wie die halb so teuern Schiller-Theater, und mindestens halb so gut wie das doppelt so teure Deutsche Theater. Es wendet sich, seinem ganzen Zuschnitt nach, an ein Publikum, das seinen bürgerlichen Glauben an die Gerechtigkeit des Weltlaufs nicht durch eine pessimistische Dramatik angetastet und sein Verständnis für moderne Regie- und Schauspielkunst weder überschätzt noch unterschätzt sehen will. Wenn Meinhard und Bernauer sich von vornherein dieser Beschaffenheit ihres Resonanzbodens bewußt gewesen sind, dann sind sie mit einer Geschicklichkeit zu Werke gegangen, die fast schon Künstlerschaft zu nennen ist. Wenn ihnen diese Bewußtheit aber gefehlt hat, dann haben sie einen Instinkt bewiesen, auf den sie sich auch in Zukunft getrost verlassen können. Sie haben mit drei

Stücken begonnen, die die Harmlosigkeit selber sind: in denen auf Regen Sonnenschein folgt; in denen nichts so schlimm gemeint ist, wie es vorübergehend scheint; in denen brave Seelen schließlich ihren Lohn und alle Hänse ihre Grete finden. Und sie haben für diese beifallssichern Harmlosigkeiten eine Spiel- und Inszenierungsweise gewählt oder getroffen, die im großen Ganzen eine annehmbare Mitte hält: die niemals fein genug ist, um die Menge, und selten grob genug, um unsereinen zu verscheuchen. Nicht blos zwei Direktoren hat die alte neue Bühne: zwei Seelen wohnen auch in jedes Brust. Die eine Seele fühlt bei beiden sich zu Barnay hingezogen; die andre kommt von Brahm und Reinhardt her und wirkt zum Guten. Vielleicht, aber auch nur vielleicht, wird es für den Geschäftsgang gerade dieses Theaters am bekömmlichsten sein, wenn beide Seelen sich bekämpfen und keine siegt. An dieser Stelle muß unter allen Umständen gegen die eine und für die andre Partei ergriffen werden.

Auf die Eröffnungsvorstellung der ‚Journalisten' angewendet, bedeutet das, Herrn Arnold Korff als die Verkörperung der einen Seele ablehnen. Herr Korff übersiedelt von einer Bühne, auf der der einzelne Mime vor dem lieben Gott rangiert, in eine Stadt, in der ein Schauspieler für sich gewöhnlich nur dann bemerkt wird, wenn er sich nicht bemerkbar macht. Als zurückhaltender oder zurückgehaltener Ensemblespieler könnte der wiener Herr bei seiner Eleganz, seinem Charme und seiner Sicherheit, mit der Zeit auch uns schätzbar werden. Aber er darf einen kleinen Redakteur der fünfziger Jahre, dem der Dorfjunge noch im Blute und sicher auch in den Kleidern steckt, nicht in eine Figur aus dem Modejournal verwandeln, darf seine Liebenswürdigkeit nicht die Rampe entlang auf beiden Handflächen vor sich her tragen und darf seine Routine nicht dazu mißbrauchen, in den Bolz eine kleine Sonnenthal-Parodie einzulegen. Freytag ist gewiß nicht Ibsen, dessen Gestalten sich und andre keineswegs so charakterisieren, wie sie der Dichter von uns aufgefaßt haben will, sondern so, wie sie sich und die andern, manchmal richtig, meistens falsch, auffassen. Allein auch Freytag, der den Bolz gelegentlich einen Hanswurst nennen und ihn sich selbst nur ein kleines Taschenherz zuerkennen läßt, würde über einen Schauspieler den Kopf schütteln, der auf Grund dieser Aeußerungen Bolz zum flachen Thaddädl verunstaltete. Das Publikum hatte Herr Korff jedenfalls für sich. Aber daß dieses Publikum einen unsichern Geschmack und eine geringe Unterscheidungsfähigkeit hat, daß es also ebenso leicht zur Kunst wie zur Unkunst erzogen werden kann, das bezeugte sein Interesse für Schmock. Herr Meinhard ließ als Darsteller nur seine bessere Seele sprechen. Er tat nichts, um sich lieb Kind zu machen, und gefiel allen. Er gab dem Schmock seine Jugend wieder, die

ihm die reifen Charakterspieler genommen haben, und die er doch braucht. Indem er weder auf unser Zwerchfell noch auf unsre Tränendrüsen losging, um sich desto zuverlässiger eine lächelnde Sympathie zu gewinnen, bewährte er jene unauffällige Objektivierungskunst, an der man Brahms Schüler erkennt, und die weiter zu verbreiten Herr Meinhard jetzt Autorität genug haben dürfte. Er hat auch einiges Material. Herrn Dumckes Bellmaus ist nicht die landläufige Karikatur, Herr Botz hat für den Obersten Berg eine durchaus norddeutsche Knorrigkeit und Knurrigkeit, und daß von Philipp Piepenbrink kein ebenso starker Strom von Behagen ausgeht, wie von seiner rundlichen Frau Josefine Dora, das macht Albert Heine für schärfere, spitzere, ätzendere Rollen noch nicht ungeeignet. Die Gesamtaufführung kann sich sehen lassen. Sie ist kaum schuld daran, daß die Komödie doch bereits bedenklich lendenlahm berührt. Um uns für den altväterischen Witz empfänglicher zu stimmen, hat man ihn ins Kostüm seiner Entstehungszeit gesteckt, zu dem nur wiederum die funkelnagelneuen Zimmer nicht recht passen. Es ist nicht schlimm. Sehen wir weiter zu. Der Tradition des Hauses gemäß wird die Direktion den Klassikern ....

‚Der Traum ein Leben' ist keine Regietat von Belang. Das ist nicht Tradition: das ist Konvention. Um sich nicht Nachtreterei vorwerfen zu lassen, hat man auf ‚Ausstattung' verzichtet. Als ob Reinhardts Größe nicht gerade darin bestünde, daß er jedem Drama sein Wesen abfragt, und, je nach diesem Wesen, ausstattet oder nicht ausstattet! Den ‚Traum ein Leben' hätte er ausgestattet. Wenn schon im Jahre 1834 das Burgtheater neunzehnhundert Gulden für dieses Märchenstück bewilligte, so hätte im Jahre 1908 das Berliner Theater nicht weniger darauf verwenden dürfen. Ein lebensdurstiger Jüngling — obgleich er sich zum Schluß als echter Oesterreicher entpuppt, der abends glühende Entschlüsse faßt und sich am Morgen vor den Folgen fürchtet, träumt er doch nicht drei Pappefelsen und ein schäbiges Zelt als die ersehnte Herrlichkeit. Hier wäre Prunk nichts weiter als ein vorgeschriebener Realismus. Ein abgesagter Feind des Realismus aber hätte den Traum auf irgend eine Weise stilisieren müssen, am besten so, wie es Egon Friedell hier einmal angeraten hat. „Es ist die Aufgabe der Bühnendarstellung, auf der einen Seite die Einzelheiten des Traums zur sinnfälligen Anschauung zu bringen, und da und dort, wie es die Technik des Theaters verlangt, noch stärker zu unterstreichen, auf der andern Seite den Gegensatz zwischen der Wirklichkeit des ersten und letzten Teils und dem Traumgeschehen der übrigen Partien in ein möglichst hohes Relief zu bringen. In den Traumszenen soll deklamiert werden, auch sollen alle Figuren größer erscheinen, als sonst und möglichst phantastische, bunte, fliegende Gewänder tragen. Die Gebärden müßten etwas Stilisiertes, Weit-

ausladendes, Drohendes haben. Nicht blos der Mann vom Felsen, sondern alle Figuren sind Schreckgespenster. Was das Szenische betrifft, so wären die Kulissen und Prospekte des Traums gleichfalls in möglichst kolossalen, grellen und stilisierten Formen zu halten. Auch würde es nicht im geringsten stören, wenn die Bühne während des ganzen Traums in ein fahles, unheimliches Dämmerlicht getaucht wäre." Das Berliner Theater hat sich von diesen und andern Ratschlägen nur ein paar Kleinigkeiten angeeignet. Die Alte im dritten Akt geht nicht einfach ab, sondern wird tatsächlich auf eine absonderliche Weise von den Falten des Vorhangs verschlungen. Die Krieger im vierten Akt rücken wie ein einziges dräuendes Untier auch gegen den Zuschauer, nicht blos gegen Rustan an. Es ist ein bischen wenig. Warum wird, wenn man schon Wirklichkeit und Traum nicht greifbar unterscheidet, der König nicht erst recht von dem Darsteller des Massud übernommen, da Rustan doch den kriegerischen Schwiegervater im Bilde seines agrarischen Oheims sieht? Das Berliner Theater hätte diese Identifizierung um so eher nötig, als sein König noch nicht bühnenfertig ist. Er hat allerdings das Pech, von einem Rustan und einem Zanga flankiert zu werden, die selbst diese einfallsarme, phantasieverlassene Vorstellung in eine künstlerische Sphäre stoßen. Das Paar wird einmal richtig und darum doch nicht minder eindrucksvoll gespielt. Rustan ist kein jugendlicher Liebhaber und Zanga kein schwarzangestrichener Mephisto. Jener ist ein muskulöser Bauernbursch und dieser eine Spottgeburt aus sehr viel Dreck und höchstens einem Fünklein Fegefeuer. Rustan heißt Carl Clewing und stellt eine Vereinigung von Intelligenz und Temperament, von Sprechkunst und Gestaltungskraft dar, die in diesem Fach am seltensten zu finden ist. Sein Zanga nennt sich Albert Heine und nimmt mit einer Virtuosität die schwierigen Trochäen, daß keine Silbe, aber auch keine von den Schönheiten verloren geht. Dies Tempo sollte für die ganze Aufführung vorbildlich sein. Es ist nicht soviel dafür getan worden, die Illusion des Traums hervorzurufen, daß die Drehbühne noch obendrein wie eine Schnecke funktionieren und eine lange Bierpause den Abend in zwei Teile reißen dürfte.

Als Balzacs Mercadet ist jener selbe Heine in der Lage, das Sausewindtempo seiner Zunge auch auf die übrige Vorstellung zu übertragen, weil er nicht von der Szene verschwindet, und weil die Szene nicht verwandelt wird. Heine hat sich ganz richtig gesagt, daß die Augenblickserfolge des Gauners nur dann erklärlich sind, wenn es ihm immer wieder glückt, seine Opfer in einen Sturzbach von betäubender Beredsamkeit hineinzureißen. Aber er hat außer Acht gelassen, daß dieser Gauner für uns sehr schnell seinen Reiz verliert, wenn er nur kalten Herzens arme Schächer überlistet, wenn er sich selbst kein bischen an der eigenen Einbildungskraft

berauscht. Lesage hat in seinem Turcaret den nichts als gewissenlosen, nichts als niedrigen Geldmenschen geschildert. Heine hat diesen Turcaret an die Stelle von Balzacs groteskerm und romantischerm Mercadet gesetzt, der sich rühmen kann, in den Taschen der andern schon das Geld zu finden, das noch garnicht darin ist, und ohne dessen Vorgang Zolas Saccard nicht jahraus, jahrein Millionen verzehren würde, von denen er nie einen Pfennig besitzt. Bis zu John Gabriel Borkman könnte ein Schauspieler gehen, um Mercadet reicher, farbiger, moderner zu machen. Heine begnügt sich mit einer handlichen Theaterfigur vom Range de la Brives, der ihm auch schauspielerisch gewachsen ist, da Herr Korff hier alle seine Künste spielen lassen darf. Wenn aber unser Mercadet die Verantwortung auf die abschwächende Bearbeitung abwälzt, so belastet er damit höchstens diese Bearbeitung, ohne sich zu entlasten. Ein leerer Text mit Theaterqualitäten ist ja eher geeignet, schauspielerische Meisterwerke zu fördern, als zu verhindern. Der Freseniussche ‚Mercadet‘ läßt an Ärmlichkeit nichts zu wünschen übrig. Die neue Direktion hat sich in keine geistigen Unkosten gestürzt, und man kann es wieder nur bewundern, mit welcher Sicherheit sie unter den verschiedenen Bearbeitungen die gefälligste herausgegriffen hat. Balzac ist hier der reinste Optimist. Sein gährend Drachengift ist in die Milch der frommen Denkart umgewandelt. Mercadets ultramajorennes Töchterchen, deren Häßlichkeit dem Dichter der ‚Menschlichen Komödie‘ dazu dient, den unerschrockenen Mitgiftjäger de la Brive herabzusetzen, ist ein blaßblauer Backfisch von normaler Niedlichkeit geworden. Der Buchhalter Minard, der dem Vermögen dieser Julie gleichfalls nachsetzt und aus den Wolken fällt, als ihre Armut nicht mehr zu verbergen ist, wird hier zum unerschütterlich getreuen Seladon, der noch dazu im richtigen Augenblick nicht weniger als dreißigtausend Franken erbt. Frau Mercadet, die zuviel Geld für ihren Putz verbraucht, als daß sie sich um dieses Geldes Herkunft Sorgen machen sollte, die sich von ihrem Manne Kurmacher schicken läßt, wenn sie ihm in Geschäften nützen können — Frau Mercadet ist bei Fresenius ein bloßer Schemen. Die paar Besänftigungen sind symptomatisch. Kein Wunder, daß das Stück dem großen Publikum gefallen hat.

Die drei ‚Eröffnungsvorstellungen‘ hat ein einziger Regisseur, der Mitdirektor Rudolf Bernauer, in wenigen Wochen vorbereitet. Von einundvierzig Schauspielern, von denen sich die meisten nie gesehen, haben siebenundzwanzig aufeinander eingearbeitet werden müssen. Man ist nicht übertrieben gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger, wenn man unter diesen Umständen das Resultat nicht unbefriedigend findet und im übrigen der Dinge wartet, die da kommen werden, sobald für eine Aufführung die volle Zeit und Kraft verfügbar ist.

Terakoya / von Willi Handl

Früher einmal hätte man gefragt: Wozu? Und die Frage wäre — früher einmal — nicht unberechtigt gewesen. Die Internationalität unsrer Bühnen hielt sich in den Grenzen europäischen Fühlens und Verstehens; und diese Grenzen waren von Volk zu Volk noch national verstärkt. Was von außen kam, übersetzte man: sprachlich, darstellerisch, malerisch, gesellschaftlich. Man übersetzte ganz ins Innere des eigenen Wesens hinein, setzte mit dem ganzen künstlerischen Gut über die Grenze. Japan war noch zu weit; für unsre Seelen vor allem, deren altererbtes, nie revidiertes Gefühl nur einen heiligen und einen grotesken Orient anerkannte: den heiligen in der Bibel und etwa in Tausend und eine Nacht; den grotesken vor allem im Osten von Asien, bei den schlitzäugig Gelben, in China und Japan, was damals doch so ungefähr dasselbe war. Den menschlichen Orient, der irgendwo von den Europäern europäisch zu fassen gewesen wäre, gab es einfach nicht. Der fehlte zwischen den beiden andern. Nun ist er gefunden, in der japanischen Kultur gefunden. Wir brauchten den weiten Weg garnicht zu machen, Japan kam her — und manchem war es recht peinlich, wie es kam. Wir konnten seinem Lächeln, seinen Waffen, seiner Kunst und seinen Künsten kaum noch widerstehen. Wir kennen jetzt — nein, die Japaner kennen wir nicht im geringsten! aber wir kennen Japans Kaufleute, Diplomaten, Bilder, Dichter und seine fürchterlichen Kriegstaten. Das Land ist um uns, als ob es europäisch wäre. Und so könnte man denken: nun, die künstlerische Weite unsers alten Erdteils ist eben um die Grenzen eines Volkstums gedehnt worden. Für unsre Theater gibt es eine Einverleibung mehr, eine neue Art von Uebersetzung. Frankreich, Rußland, England, Skandinavien haben wir bei uns gehabt; jetzt kommt eben Japan hinzu. Wartet ein Weilchen, und wir halten bei China, bei Indien, bei Ovambo.

Nein, so weit sind wir nicht. Und werden, wenn dieses alte Europa seine Seele nicht morgen schon radikal gegen eine andre vertauscht, noch lange nicht so weit kommen. Mongolisch fühlen — könnt ihr das, europäische Brüder? Nein, europäischer Snob, auch du kannst es nicht! Trotz Kaufleuten, Diplomaten, Bildern und Gedichten — wir können es nicht. Aus dem einfachen Grunde, weil wir nicht im entferntesten ahnen, was man dort drüben als menschlich begreift. Ihr Ethos ist uns so fremd, wie das der Marsleute. Wir dürfen es im besten Falle mühselig studieren und interpretieren; erlebt hat es keiner von uns. Was ihnen eine Blüte, ein Zug Vögel, der Rauch über einem Berge sein kann, das haben unsre Augen sehen und einschlürfen gelernt. (Vielleicht auch noch nicht ganz; denn die Sentimentalität, mit der sich unser Geschmack an diese Bilder heranschmeichelt, kommt mir noch immer sehr unjapanisch vor.) Aber was bei ihnen heißt: ein Mensch sein, das ist uns jedenfalls so unbekannt, als

hätten wir den Namen dieses Volkes nie gehört. Der japanische Mensch bleibt absolut unübersetzbar. Da ist keine Grenze, die wir, wie die frühern alle, einfach zu überschreiten hätten; dort drüben beginnt das Nichts.

Deshalb hätte man sicherlich — früher einmal — ein wenig erschrocken nach dem Sinn und Zweck einer so unerhört neuen und fremden Veranstaltung gefragt. Denn früher einmal hätte doch alles geglaubt, es handle sich um eine neue Art Drama, um ein neues Volkstum, das uns dramatisch erschlossen werden soll. Heute fragt keiner mehr. Wir wissen schon: es gilt nicht, die japanische Menschheit — denn die ahnt keiner hier drüben — sondern es gilt, japanische Bilder herzuzeigen. Nicht neu Erlebtem, sondern neu Erschautem wird die Bühne aufgetan; die Erlebnisse bleiben alt. Das Drama erscheint nicht um des Dramas willen in seiner eigenen Atmosphäre, sondern um der Atmosphäre willen. Eine ganz andre Grenze ist da überschritten worden; das Dramatische ist selbst der ernsthaften Kunst des Theaters nicht mehr unbedingt vonnöten. Die Technik des Plastischen und Pseudoplastischen, des Malerischen und Zeichnerischen hat sich zu so unbändiger Ueppigkeit entwickelt, daß sie gewaltsam auf neue Gebiete drängt. Die Dichtung kann ihr beiweitem nicht nachkommen, und wir stehen vor einer Fülle von Künsten und Kunstfertigkeiten, die brach liegen müßten, erlaubte man ihnen nicht dann und wann, sich irgendwie abseits vom Dramatischen, oder um das Dramatische herum, nach ihrer eigenen Art zweckvoll nützlich zu machen. Kunsthandwerk: Gegenstände zum täglichen Gebrauch, aber nach künstlerischen Ideen gefügt und geziert. Zum Beispiel, wir brauchen einen Moment außerordentlicher Ergriffenheit; den brauchen wir Publikum ja immer. Ist diese als Moment eines großen, ganzen Dramas, das Blut von unserm Blute hält, aus irgendwelchen Gründen nicht aufzutreiben, so gebt sie uns in handlicher Form zum praktischen Gebrauch, als einzelnes Stück, aber schmuck, neuartig und im gediegensten Material, gebt sie uns, wenn sie in eurer Kunst gerade nicht zu haben ist, in euerm Kunsthandwerk. Laßt Herrn Kayßler einen Vater spielen, der das Kästchen mit dem Haupte seines geopferten Sohnes langsam auftut. Er spielt es wunderbar ergreifend; allzu langsam vielleicht, mit allzu innigem schauspielerischen Entzücken an jedem kleinsten Detail. Aber in jedem kleinsten Detail auch voll Größe, voll Tiefe, voll Adel. Nur von Novelli hat man noch so aufwühlende Mimik gesehen. Hier ist Schmerz von unserm Schmerz; ein ganz gewaltiger und ganz europäischer Moment. Wo bleibt denn Japan? Ach ja, man erzählt uns hinterher, dieser Vater habe aus innerpolitisch japanischen Gründen eingewilligt, daß sein Sohn für den Sohn des Königs geopfert werde. Habe nicht nur eingewilligt, sondern seinen Sohn zu diesem Opfer ausersehen; und die Mutter sei wissentlich mit im Plan gewesen und habe das Kind mit eigener Hand an das Schlachtschwert geführt. Aus innerpolitisch japanischen Gründen. Da hört natürlich Europa auf. Man faselt was von uralter Vasallentreue, von besondern Ideen des Kaisertums und bleibt dabei im Herzen so unangenehm erstaunt, als

hätte man keine Spur von japanischer Bildung. Mit den Augen der Seele sieht man nichts als diesen Vater und seinen langsam zehrenden, furchtbar beherrschten Schmerz um den erschlagenen Sohn. Ein wahrhaft dramatischer Moment und für uns Publikum wohl zu brauchen. Aber ohne irgendwelche dramatische Verbindung, die uns noch menschlich anginge. Da tritt nun das Kunsthandwerk her und gibt ihm die handliche Form schmuck, neuartig und in gediegenem Material. Und da, wo nur mehr unser körperliches Auge zu sehen, nur unsre Sinne zu ergreifen haben, können wir schon ganz keck japanisch werden; und werden es mit Begeisterung. Bewundern diese zarten, schönen Farben, die süße Schlankheit dieser Linien, das Zittern und Ineinanderspritzen der bunten Lichter, den seltsamen Fall der Gewänder; saugen die Atmosphäre japanischer Kunst. Seht, das liebliche Trippeln, Sichneigen, Hinkauern der Durieux, wie unnachahmbar echt! Seht die schmale, hart aufgereckte Figur des Herrn Abel, seinen ergrimmten Mörderschritt! Und hört das rührend feine Vogelgezwitscher der Eysoldt, in dem die verhallte Blumensprache der Sada Yacco wieder auflebt! Hört nur; die Worte bleiben ja unverständlich, aber was tuts? Was kümmert euch die Sprache einer Mutter, die das Unaussprechliche getan hat und beklagt? Für euch ist sie ein rührender kleiner Vogel, der bänglich zwitschert, ein japanisches Ornament für das Gehör. Wie wunderbar fein und duftig ist diese Technik japanischer Linien, Farben, Tönungen, wie tief ergreifend (und langgezogen) ist jener dramatische Augenblick! Wir könnten eines ohne das andre gar nicht gebrauchen, so klug und geschickt sind sie ineinandergearbeitet. Kunsthandwerk. Das Theater zeigt, was ihm heute alles schon über das Dramatische hinaus gelingt. Man muß das bewundern; aber muß beileibe nicht glauben, daß man ein japanisches Drama, ins Deutsche übertragen, erlebt habe. Denn wir können nun einmal nichts Japanisches erleben, wir Europäer. Dem Theater ist diese Erweiterung seiner sinnesättigenden Künste (die Reinhardts Namen zu einem geschichtlichen machen wird) ein unermeßlicher Vorteil. Es ist nun gerüstet und bereit, das neue Drama unsrer neuen Welt zu empfangen. Es wartet, wir warten. Aber kein Griff in fernste Fernen zwingt uns das neue Drama herbei. Wir sind, trotz Japan und Kunsthandwerk, zu warten gezwungen, bis es von selber kommen will.

Als müßte noch ein Beweis dafür sein, daß diese japanische Atmosphäre für unser Theater unbrauchbar ist, wenn sie nicht ein dramatisches Gebilde von rein europäischer Menschlichkeit umwebt, war (in den Kammerspielen) vorher ‚Kimiko‘ von Herrn von Gersdorf zu sehen. Er ist ja kein wirklich japanischer Dichter; aber er war bemüht, einen angeblich japanischen Gedankengang in Verse von gutem Schliff zu bringen und in bewegtem Zwiegespräch lebendig zu machen. Es mißlang vollständig. Der Gedanke blieb uns fremd und tot, die sichtbaren Bilder blieben Bilder. Nichts lebte in uns mit. Die Ueberredung der Farben, der Linien, der wohlgesetzten Worte vermag da nichts. Unsre Seelen können nun einmal nicht hinüber.

Rosa Bertens / von Julius Bab

Die beiden Stile, deren Nebeneinander-, Gegeneinander- und Ineinanderströmen wohl von Anbeginn den wesentlichsten Teil der Geschichte der neuern Schauspielkunst füllt, bezeichnet man vielleicht am besten als den distanzierenden und den identifizierenden Stil. Dies scheinen mir nämlich die großen prinzipiellen und in divergierenden Naturen stets neu erzeugten Gegensätze: die Kunst des Schauspielers, der zwischen sich und seine Schöpfung ein distanzierendes Bewußtsein stellt, der noch im Spiel mehr der meißelnde Bildhauer als die belebte Statue selbst erscheint, der durch die klare Gewalt seiner Arbeitsart den Zuschauer bezwingen will — und jene andre Kunst, in der Schöpfer und Geschöpf eines geworden sind, in der der Künstler nichts von Leib und Seele draußen behält, außerhalb des Werkes, und in der uns der Anhauch eines ganz lebendigen Geschöpfes überwältigt. Diese beiden Stile sind wie alle polaren Kräfte in der Geisteswelt keine ausschließenden Gegensätze; vielmehr können sie beide in Absolutheit nicht bestehen; sie müssen einander durchtränken, und der distanzierende Künstler kann so wenig ohne Momente voller Hingabe uns ergreifen, wie der ganz hingegebene Menschendarsteller zu einer reinen Wirkung gelangen könnte, wenn nicht in irgend einem Punkte seiner Produktion ein freies geistiges Abstandnehmen und Messen stattfände. Und trotzdem scheint mir das Vorwiegen der einen oder der andern dieser zwei Gestaltungsarten das stärkste Unterscheidungsmerkmal für den Stil schauspielerischer Leistung. Alle Unterschiede zwischen dem klassisch schönen und dem modern realistischen Stil, zwischen Pathetikern und Veristen, Rhetorikern und Mimikern — all diese Unterschiede scheinen mir sekundär oder brüchig, an jenem Grundunterschied gemessen. Der Naturalismus der einen Generation kann der andern schon steifer Stil sein; was mein Ohr als pathetische Steigerung empfindet, ist einem andern vielleicht natürlicher Rhythmus jeder Rede. Aber jeder Zeit und jedem Geschmack wird ein Unterschied fühlbar: zwischen dem Schauspielkünstler, der in die planvoll vorgebildeten Formen seiner Töne und Gesten zuletzt die Kraft der Nachempfindung einströmen läßt, zuweilen sich wohl bis zur leidenschaftlichen Ekstase erhitzend — und zwischen dem Menschendarsteller, dessen Nerven im Rausch der Verwandlung erzittern, der in jeder Rolle wahllos seine gesamte Lebenskraft neu auslebt und dem (wenn er ein Meister ist!) es nur eben durch die strenge Zucht seiner Vorarbeit gelingt, Töne und Geste soweit mit planvoller Verstärkung und Abschattung zu rüsten, wie es die Wirkungsbedingungen der Bühne fordern.

Dies sind die zwei tief verschiedenen Arten von Schauspielerei gewesen zu jeder Zeit, dies kennzeichnet den Abstand von Pius Alexander Wolf und Ludwig Devrient so gut wie den zwischen Sarah Bernhardt und der Duse. In unsern Tagen neigen wir, zumal in Deutschland, stark dazu, der

identifizierenden Schauspielerkunst etwas wie Alleinberechtigung zuzusprechen; zum mindesten ist unser Gefühl bereit, den voll und toll besessenen Schauspieler, der nicht nur Sprecher und Mime, der ganz der Erleber seines Parts scheint, höher zu werten, ihn ‚echter' als den andern distanznehmenden zu nennen. Vielleicht kommt dies zum Teil daher, daß der schlechte Schauspieler, der ohne innere Hingabe an den Geist einer Rolle, an ihren einzelnen Momenten Effektkunststückchen verübt, dem distanzierenden Schauspieler mehr als dem ganz in die Gestalt hingeschmolzenen zu gleichen scheint. In Wahrheit aber besteht ein tiefer Unterschied zwischen solcher unfreiwilligen Kluft, die die Armut einer Komödiantenseele vom Reichtum des Lebens, den sie andeuten will, trennt, und zwischen dem klaren Abstand, den eine ernste, innerlich reiche und mächtige Kunstübung zwischen sich und ihr Werk legt. Die Wahrheit ist, daß die distanzierende Art der Schauspielkunst weder über noch unter jener andern Form rangiert, daß dies Stilprinzip keinen Wert an sich begründet, daß es wie dem leersten Pfuscher, so auch dem größten Genie dienen kann, und daß auf diesem Wege Persönlichkeiten von geistigem Hochwuchs, seelischem Adel und tiefer Leidenschaft gewiß nicht dasselbe, aber ebenso Großes zu offenbaren vermögen wie auf dem Wege der vollen Selbstverwandlung. Gerade weil es unserm deutschen Gefühl leicht begegnet, daß wir nur den Künstler für berechtigt erachten, der sich ganz rückhaltslos im Mysterium des Schaffens zu verlieren scheint, darum gerade ist es gut, unser Augenmerk auf eine Frau zu lenken, die uns mehr als irgend ein andrer Bühnenkünstler heute in Deutschland beweisen kann, wie vieles und wie großes auch der distanzierenden Schauspielkunst möglich ist: Rosa Bertens.

Warum ich Rosa Bertens der distanzierenden Schauspielkunst zuweise (im Gegensatz zu jener, die sich mit ihren Gestalten identifiziert), wird jeder fühlen, der diese Künstlerin einige Male sah, und jeder verstehen, der sie einmal in Rollen sah, die einen Vergleich etwa mit einer Schauspielerin wie Else Lehmann zulassen. Rosa Bertens gestaltet durch das Wort, das mit Meisterschlägen einen Sinn heraustreibt, durch Gebärden, die diesen Sinn fördern helfen, durch ein Mienenspiel, das lachend oder weinend, mit großer Kraft gleichsam die letzte Frucht des herausgetriebenen Sinnes bricht — Else Lehmann ist einfach da, steht vor uns, und Worte, Gebärden und Mienen, Lachen und Weinen sind nur einzelne, zufällig faßbare Zeichen aus jener unzählbaren Fülle unfaßbarer Wirkungen, die ein Leben in seinem völlig kontinuierlichen Ablauf zu uns überströmen läßt, ein Leben: atmend und wandelnd, blickend und lächelnd, schlummernd, wachend, verstört, wild — lebend. Man denkt mit hoher Bewunderung: wie hat Rosa Bertens diese Frau gestaltet! und man fühlt mit tiefer Bewegung: wie herrlich war die Else Lehmann an diesem Abend. Zwischen Rosa Bertens und ihren Gestalten liegt ein wissender klarer Wille zum Ziel der Gestalt. Jeden Einzelmoment scheint sie weniger nach seinem individuellen Lebensgehalt als nach seiner Bedeutung für dies Ziel zu erfassen, und so gibt sie

statt eines lebendigen Menschen den Sinn eines Menschenlebens — seinen letzten Gehalt. Dies ist weniger und ist mehr. Eine Frage des letzten Geschmackes wird hier gestellt, die auch in andern Künsten sich aufdrängt. Mancher liebt Verlaine mehr als Baudelaire, spürt sich Liliencron näher als Dehmel — der mag auch die Lehmann höher stellen als die Bertens. Aber er vergesse nicht bei solch subjektivem Entscheide, dieser andern Lebensart der Kunst seine Ehrfurcht zu bezeigen, denn sie hat sich hier in elementarer Größe offenbart.

Dies nämlich ist das Merkwürdige und Lehrreiche, das uns der Fall der Rosa Bertens offenbart: die Zurückhaltung dieser Distanzierenden ist keine Gefühlskälte, ihre Geistigkeit ist kein blutloser Intellektualismus. Eine große Leidenschaft kann sich auch dieser Form der Schauspielkunst bemächtigen, das heiße Temperament starker Persönlichkeit kann auch auf diesem Wege zum Ziel ringen. Bewußtheit in der Kunstübung bedingt ja keineswegs kühle Verstandesmäßigkeit. Nur daß statt der leidenschaftlich hingebenden Einfühlung ein trotzig kritischer Wille die Natur ergreift, daß die Glut des innern Antriebs mehr mit verzehrendem Feuer als mit erlösender Wärme den Stoff ergreift: das bedingt Bewußtheit im allgemeinen. Und so ist es auch bei dem starken und großen Naturell der Rosa Bertens. Sie bringt den Beweis, daß der distanzierende Stil, in der Hand einer wahren Persönlichkeit, jeden Stoff ergreifen, jede Aufgabe in seiner Art lösen kann. Obwohl dieser Stil in erster Linie die Kunst eindringlichen Sprechens ist, ist er doch keineswegs auf spitzige Salonkonversation oder sentenziöse Schillerdeklamation verwiesen, ist er keineswegs vom großen Bereich wahrhaft lebendiger alter und neuer Dichtergestalten ausgeschlossen — wie seine Verächter wohl glauben möchten. Allerdings muß dieser Stil seinen reichsten Nährboden in der französischen und französisierenden Dramatik haben, deren tiefster Zug es ist, daß (im Gegensatz zum germanischen Drama) der einzelne Satz geistvoll direkt auf den Sinn des Ganzen zielt (statt irgendwie das individuelle Leben des Sprechenden zu spiegeln). Hier ist der distanzierende Schauspieler, der durch die Gestalt hindurch auf eine geistige Wirkung zielt, im selbstverständlichen Besitz; aber wenn es ihm nur sein Temperament gestattet, kann er darüber hinaus jede Gestalt ergreifen, auch die volllebendigste, so sie nur einer geistigen Pointierung zugänglich bleibt.

Da ist nun der Entwicklungsgang von Rosa Bertens höchst charakteristisch. Ihre hauptstädtischen Erfolge haben am Residenztheater begonnen: sie ist bei Dumas und Sardou berühmt geworden, weil sie mit einer ungewöhnlichen Verve die Pointensätze hinzuschleudern, die Pointenempfindungen zu mimen verstand. Dann zeigte es sich, daß ihre Sprechkunst auch tiefern, seltenern Sinn zu bewältigen, ihre Gebärden stärkere, verwickeltere Erschütterungen malen konnten — und eines Tages stand sie vor uns und preßte den wilden Haß Strindbergschen Geistes, den Zorn Ibsenschen Sinnens, den Leidensschrei Hauptmannschen Mitleidwerbens in die scharfe Form ihrer Kunst. Da war sie eine gefeierte Verfechterin der Modernen, der Neusten,

der Revolutionäre. Und noch ein Tag: da wuchsen ihre Gebärden über Menschenmaß, und ihre Worte ballten sich zur Wucht sakraler Betonung, sie stand da als Kassandra, Klytaimnestra, Medea — eine Heroine voll Gegenwartsblut. Einen ganzen Weltkreis dramatischer Aufgaben hat sie so durchschritten — und doch blieb ihre Kunst überall dieselbe. Nur die Mittel mochten an Stärke gewonnen haben: ihr prachtvoll tiefes, kerniges Organ bekam immer reichere Fülle; der Ton, mit dem es oft schrillend abbricht, wuchs vom Zischen des Salonschlängleins zum gefährlichen Drohen gereizter Tiermenschlichkeit, zum dämonischen Schrei der gottgequälten Prophetin; die mannhafte Wucht ihrer festen, scharflinigen Bewegungen steigerte sich zu plastisch monumentalen Wirkungen. Aber bildend blieb derselbe Geist, der Geist, der den Sinn einer Rolle mit leidenschaftlichem Elan ergreift und diesen Sinn wie eine leidenschaftlich geliebte Sache mit einer fast advokatorisch zu nennenden Energie durchficht! Jeder Satz muß zum Zwecke dienen: jede Betonung schneidet ein wie ein Meißel in den Block, und jede Bewegung ist von höchster Zweckmäßigkeit, fest zufahrend, das Eisen weiter zu treiben. Schlag fällt auf Schlag, es ist, als sähen wir in einem Sturm von leuchtender Arbeit die Funken fliegen, Splitter fallen — dann ists herausgemeißelt das Bild, und vor uns steht in fast erschreckender Klarheit die naive Tierbosheit eines Strindbergweibchens, die übermenschliche Qual einer äschyleïschen Seherin, die stammelnd wilde Todesangst der Hofmannsthalschen Königsmörderin. Freilich, der Anblick dieser stahlscharfen Hammerarbeit hat unsern Geist mit einer unentrinnbaren Luft von Bewußtheit umgeben; wir sind wach, wir sind nicht mit Thekla oder Kassandra zusammen gewesen — ja eigentlich auch mit Rosa Bertens kaum. Aber wir haben einer wundervollen Arbeit zugeschaut, und ihr letztes Resultat hat uns mächtig erschüttert.

Denn eines erschüttert an dieser distanzierend geistigen Kraft doch mit blutvoller Unmittelbarkeit: die leidenschaftliche Energie, mit der die Arbeit angegriffen ist; aufrührend und befeuernd wirkt diese Fülle roter Lebenskraft und robusten Lebenswillens an sich; diese Fülle, die dem ganzen Werk der Bertens den Elan gibt, wir spüren sie immer hindurch. Die verwehende Wehmut ungewisser Stimmungen, als das Halbtonige, Unwägbare des Lebens, geht nicht von ihr aus: auf höchste Bestimmtheit arbeitet all ihre Kunst. Sie ballt die Worte, daß sie förmlich körperhaft greifbar dastehen, sie macht die Gebärde wie ein Wort deutlich beredt — aber die klare, wegsichere, freudige Kraft, mit der sie das tut, hat etwas elementar Wildes, fast Berauschendes. Dies ist der wichtige Unterschied zwischen der Bertensschen Kunst und dem Wesen der Gertrud Eysoldt etwa, deren gleich distanzierende Kunstarbeit man von einer etwas müden, ein wenig höhnischen Skepsis geleitet fühlt, und die deshalb weit geistiger, blutloser wirkt als die Bertens. Neben einer Lehmann freilich wirkt die Bertens blutleer, fast wie eine Idee neben einem lebendigen Leib. Denn dort strömt ja aus allen Einzelmomenten der Gestaltung das Aroma unmittelbaren Lebens,

das hier erst das Ganze der Leistung auswehen läßt. Aber trotzdem darf kein Rangunterschied errichtet werden — denn es gibt Aufgaben genug in den Werken starker, aber eindeutig wollender Theaterschriftsteller und großer, in rein dekorativen Linien arbeitender Bühnendichter, die in der nervös advokatorischen und durchgeistigt repräsentativen Kraft einer Bertens entsprechendere Vermittlung finden, als die noch so geniale Vitalität einer ganz hingegebenen Künstlerin zu leisten vermöchte. Und es gibt andre Aufgaben, wo beide Gestaltungsarten nebeneinander bestehen können: war die Lehmann im letzten Akt der ‚Weber' ein leidendes Weib, dessen Verzweiflungsschrei uns ans Herz griff, so schuf die Bertens aus der Rolle der Luise Hilse einen Dämon des fanatischen Klassenkampfes, eine grandiose Verkörperung des noterzeugten Hasses. Und wenn im Stil einer Lehmann Shaws Frau Warren als eine rührendkomische Menschlichkeit in ihrem Echten und Theatralischen wirken würde, so setzt die Bertens den Geist des anklagenden und spottenden Autors gleichsam mit unmittelbarer Wucht aus der Gestalt heraus vor uns hin. Es ist klar, daß es auch Rollen geben muß, die durch solche bewußte Distanzierung zu Schaden kommen, deren Seele sich nur dem völlig Hingegebenen erschließt. Dort überall wird die Kunst der Bertens im Nachteil sein.

Aber dies ändert nichts an der Tatsache, daß der distanzierende Stil in der Schauspielkunst volle Daseinsberechtigung hat und daß er zu größten Taten fähig ist, wenn in ihm ein so großes Temperament, ein so sicherer Kunstintellekt sich auslebt, wie Rosa Bertens sie besitzt.

Die Sprache des Operntextes / von Georg Caspari

Im londoner Covent-Garden-Theater sowohl wie in newyorker Opernhäusern ist es schon seit Jahren üblich, jede Oper in der Sprache ihres Komponisten aufzuführen. Man singt Wagners Musikdramen und Glucks ‚Armida' deutsch; Verdi, Donizetti, Puccini italienisch; Bizet, Massenet, Saint-Saëns französisch.

Diese Sitte, die eigentlich beinahe selbstverständlich sein sollte, wäre an den deutschen Opernbühnen der Nachahmung wert. In Berlin ist ein Versuch äußerst glücklich ausgefallen: ‚La Traviata' hält sich seit einer Reihe von Jahren — im Gegensatz zu früher, wie Statistiken ergeben haben — ständig im Repertoire unsrer Hofoper und wird von Anfang bis zu Ende italienisch gesungen. Das ist für Sänger und Hörer gleich angenehm.

Man kann wohl sagen, daß jeder gut ausgebildete, nicht nur auf Wagnersche Partien abgerichtete Sänger der italienischen Aussprache so weit mächtig ist, daß er eine italienische Arie besser in dieser als in deutscher

Sprache zu singen vermag. Auch lassen fast alle Gesangslehrer Studien in italienischer Sprache treiben, und die meisten Konservatorien haben italienischen Unterricht eingeführt, weil diese Sprache an sich, infolge der Fülle der Vokale und der Weichheit ihres Klanges, zum Singen so sehr viel geeigneter ist als die deutsche. Dazu kommt nun aber, daß eine der Musik künstlich angepaßte Uebersetzung weniger leicht ins Gehör übergeht als das Original, in dem sich Wort und Ton von selbst decken. Daß man gerade bei der ‚Traviata' auf die ursprüngliche Form zurückgriff, lag wohl mit daran, daß den Beteiligten die Uebersetzung denn doch gar zu parodistisch erschien und sie den Schlendrian nicht mehr ertragen konnten. Es ist auch keine Frage, daß Gregors Versuch, eines der Kleinode Verdis, den ‚Maskenball', neu zu beleben, daran scheiterte, daß er nicht die italienische Oper, sondern den deutschen Text aufführen ließ. So mußte sich Maria Labia, die die Partie der Amelia auf italienisch sicher mit Leichtigkeit bewältigt hätte, mit der deutschen Sprache abquälen und verlor dabei die Herrschaft über ihren Gesang; so versagte Naval, der immer, wenn er Gelegenheit hat, auf italienisch und französisch zu singen, triumphiert, aber seinen warmen ‚Schmelz' einbüßt, sobald er deutsch singen muß. Es geht nicht ihm allein so. Selbst Emmy Destinn schien in den unvergessenen ‚Aida'-Aufführungen mit Caruso an den Stellen neue Kraft zu schöpfen, an denen sie sich mit dem Gast zusammen der italienischen Sprache bedienen durfte.

Man verlangt nun in Deutschland noch dazu eine deutliche Aussprache dieser grotesken, mit der Musik in keinem Zusammenhang stehenden Uebersetzungen. In der ‚Traviata' heißt eine der bekanntesten Stellen: Di, quell' amor, ch'è palpito del l'universo intero, misterioso. Auf deutsch wird diese Stelle gesungen: „Liebe, ach Liebe, allmächtiges Gottesherz (allmächtig mit á—á oder mit dem Ton auf i), da—as die ganze Welt be— — —weget!! Im ‚Rigoletto' ist ‚La donna é mobile' auf deutsch auch nicht annähernd wiederzugeben. Das eine Wort ‚trügerisch' für das ‚mobile', das eben absichtlich im Einklang mit ‚donna' gesetzt ist, zerstört die Phrase, erfordert eine Mundverschiebung, die die nötige Leichtigkeit und das vorgeschriebene ‚Brio' unmöglich machen.

Ich habe nur zwei bekannte Stellen zitiert, um anschaulich zu machen, was wir von unsern Sängern verlangen und wie wir uns den Genuß an Verdi selber verringern. Die Beispiele lassen sich beliebig lange fortsetzen. Man kann dabei eines gewissen Widerwillens über die Art, wie das Original vergewaltigt wird, nicht Herr werden. Es kommt hinzu, daß leider in Deutschland die Sänger immer seltener werden, die den belcanto beherrschen. Gepflegt wird er eigentlich nur noch in Wien. Das Trio Selma Kurz, Slezak und Demuth weiß ‚Maskenball' und ‚Troubadour' sogar in deutscher Sprache erträglich zu machen, allerdings unter einem italienischen Dirigenten. Denn daß die italienische Sprache allein noch keine gute Vorstellung ergibt, hat der unglückselige ‚Rigoletto' an der berliner Hofoper gelehrt, der aber so ungenügend vorbereitet war, daß ich ihn nicht

als Widerlegung des Prinzips, Opern nur in der Originalsprache aufzuführen, auffassen kann. Unser Opernhaus hätte es, umgekehrt, leichter als andre Bühnen. Wir haben jetzt bereits fünf amerikanische Sänger und Sängerinnen, die für erste Partien in Betracht kommen (Farrar, Rose, Maclennan, Easton, Griswold). Alle fünf haben sicher früher italienisch singen gelernt als deutsch, und alle würden ihre Stimmittel freier in italienischer Sprache anwenden können als in der deutschen, die, an sich eine schwere Sprache, ihnen doppelte, dreifache Schwierigkeiten bereiten muß. Singend können sich diese Herrschaften in deutscher Sprache doch nicht verständlich machen, also wähle man von den Uebeln das kleinere und lasse sie italienische Opern italienisch singen.

Aber man gebe auch französische Opern (es kommen ja nur noch wenige in Betracht) auf französisch: vor allen ‚Carmen'. Gregor hat versucht, die in unserm Opernhaus gebräuchliche Uebersetzung zu verbessern, ist aber der Schwierigkeiten nicht Herr geworden. „Mich dünkt, sollt' passen Wort und Ton": diese Forderung hat Bizet, wie wenige, erfüllt. Auf deutsch dagegen ist Don Josés Des-dur-Arie eine Qual. Und gar die arme Micaëla! Wie müssen sich alle Sopranistinnen mit dem Wort ‚Schmuggler' abmühen, das sich so gar nicht singen läßt. Auch ‚Samson und Dalila' — in Wien wird diese Oper jetzt auf französisch vorbereitet — verliert unendlich in deutscher Sprache; besonders die chromatische Dalila-Arie wirkt abstoßend, während sie auf französisch von unwiderstehlichem Parfum ist. ‚Les adieux de Manon' sind auf deutsch wirkungslos, und wiederum muß ich an Navals Ringen mit dem übersetzten ‚Werther' denken. Und wie ist es mit Gounods ‚Margarethe'? Diese Oper steht seit fünfzig Jahren auf dem Spielplan jeder, auch der kleinsten Opernbühne. Trotz dem Text — denn es ist keine Frage, daß den Deutschen die Verballhornung der Goetheschen Dichtung zu tragen peinlich ist. Aber wenn sich die Musik schon ins Ohr des Laien schmeichelt, so versichert auch der Musiker von Fach, daß die Partitur zu den feinern Arbeiten gehört und eine Anzahl ausgesuchter Leckerbissen enthält. Je mehr man nun also diese Oper in Deutschland auf die musikalische Wirkung allein stellt, um so künstlerischer und zweckentsprechender handelt man an ihr. Wie sehr erleichtert es die nasale französische Sprache, die Schwierigkeiten der Gounodschen Musik zu überwinden, die Schmelz und Zartheit und viel legato, besonders in den hohen Stimmlagen, verlangt. Jeder, auch der nicht ausgebildete Sänger kann den Versuch machen. Man vergleiche den Text der Cavatine:

Salut demeure chaste et pure
Où se devine la présence
d'une âme innocente
et divine.

Auf deutsch:

„Gegrüßt sei mir, o keusche (eu!) Stätte,
Von banger Lust erfüllt ich dich betrete,

Stilles Asyl der frommen Einfalt,
Voll süßen Zaubers Allgewalt."

Diese Uebersetzung ist ebenso unsinnig wie für den Gesang unbrauchbar.

Aber das Publikum wird nun sagen: Ja, da verstehen wir ja gar nichts mehr vom Text. Aufrichtig: Was habt ihr bisher davon verstanden? Beim Ziergesang geht das einzelne Wort so leicht verloren, daß selbst kluge Dirigenten versichern, die Handlung des ‚Troubadour‘ niemals enträtselt zu haben. In der berliner Aufführung von ‚Madame Butterfly‘, zum Beispiel, war Fräulein Farrar, genau so wie später Fräulein Easton, weniger zu verstehen als in London die Destinn, die italienisch sang.

Bei dieser Gelegenheit läßt sich übrigens, abgesehen davon, daß eine solche Opernvorstellung einen großzügig internationalen Charakter bekäme, überdies etwas zur Hebung des Fremdenverkehrs, wie es jetzt heißt, beitragen. In unserm Opernhause erhält man für zwanzig Pfennige ein Heftchen von schlechtem Papier und Druck, das häufig die richtige Besetzung für den Abend angibt, daneben oder hauptsächlich aber die Lokale, in denen der Parkettbesucher essen kann. Der Einheimische pflegt nun allein zu wissen, ob er bei Hiller, Adlon oder Borchardt lieber ißt, und die Hotel-Portiers unterrichten den Fremden über solche Fragen viel besser als die General-Intendantur der königlichen Schauspiele. Wie wäre es also, wenn man den Besuchern, deutschen wie fremden, statt in die Gasthäuser der Reichshauptstadt in die Handlung der aufzuführenden Oper den Weg wiese? In Paris besteht seit Jahren diese Sitte, selbst in den kleinern Boulevard-Theatern. Es gibt Ausländer, die in der deutschen Sprache genügend bewandert sind, um lesend eine solche Inhaltsangabe, aber nicht genügend, um hörend die Handlung einer Oper zu verstehen. Dieses System der kurzen Inhaltsangabe würde sich auch für die übrigen berliner Theater — die Schiller-Theater haben es ja eingeführt — empfehlen. Dann dürfte wohl der Wiedergabe italienischer und französischer Opern in ihrer Originalsprache nichts mehr im Wege stehen. Die rein künstlerischen Vorteile fallen ja auch zu schwer in die Wagschale. Eine Umfrage sollte über diese Anregung weitere Klarheit schaffen.

Heinrich von Kleist / von Wilhelm Herzog

(Schluß)

Ewig ungenügsam, ewig unzufrieden mit sich selbst, in fürchterlicher Qual, bei überreizter Spannung der Kräfte, von einer fieberhaften Unruhe verzehrt, immer nach dem Höchsten strebend — und es doch nie erreichend — so jagte er seinem Ideale nach. Und was war ihm dieses Ideal? Ein Werk zu schaffen, ganz im Einklang mit seinem Leben, ganz aus sich heraus geboren, mit allen Eigentümlichkeiten, allen Fasern, allen

Flecken, mit allen Schwächen, mit allem Häßlichen und mit der Schönheit und Reinheit seines Wesens, ganz subjektiv und doch ein Gebilde von allgemeiner Gültigkeit, dessen psychischer Reichtum, dessen strenge Architektur die umfassendste Objektivität wiederspiegeln müßte. „Denn", so ruft er den Epigonen zu, „die Aufgabe, Himmel und Erde, ist ja nicht, ein andrer, sondern Ihr selbst zu sein, und Euch selbst, Euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen.

Und in unablässigem Ringen mit der Form schuf er Werke, die — mit gewaltiger künstlerischer Kraft erzeugt — sein Eigenstes und Innerstes zur Anschauung bringen. Wie sich uns Rousseau in seinen ‚Confessions' in hüllenloser Nacktheit zeigt, wie er alle Fehler, alle Lügen, alle Laster seines Lebens wahrheitswütig bekennt und uns dadurch ein gewaltiges menschliches Dokument hinterließ, so offenbart sich uns auch die im Leben so zurückhaltende, so verschlossene Seele seines Jüngers in allen Werken, die er schuf. Jedes Werk ist ein Selbstporträt, eine Beichte seines Schöpfers. Und wir erkennen durch die Objektivation hindurch die geheimsten, dunkelsten Pfade seines Ichs, seine ungeheure Sehnsucht nach der großen, alles heiligenden Liebe und sein wildes ungestümes Streben nach dem Ideal.

Als Kleist nach langem Zaudern sich einmal dazu verstand, Wieland einige Bruchstücke aus dem Guiscard vorzudeklamieren, hat der feine Psychologe und gründliche Kenner der Weltliteratur das von bewunderungswürdigem Scharfblick zeugende Wort gesprochen: „Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unsrer dramatischen Literatur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." Die Tiefe dieses Wortes vermögen wir heute erst — nach hundert Jahren — wirklich zu erkennen. Goethe war, wie er selbst von sich sagte, seiner ganzen Natur nach nicht zum Dramatiker bestimmt, noch weniger seines konziliaten Wesens wegen zum Tragiker. Und die Schillersche Kunst ist der Kleists in jeder Linie so entgegengesetzt, daß man sie nicht vergleichen oder gar abschätzen, sondern nur nebeneinander stellen kann.

Kleist vermeidet mit Absicht alles Rhetorische, er vermeidet die sentenzenreichen Monologe, er haßt ‚die schöne Linie'. Und wenn gerade die besten Schillerschen Dramen auf einer großen idealen Weltanschauung basieren, wenn sein Pathos den Freiheitsideen, dem freien, unabhängigen Geist entspringt, und das Gedanklich-Große ihn zu gestalten reizt, so geht Kleist im äußersten Gegensatz zu Schiller von der Anschauung aus, nicht vom Geist — vom sinnlichen Anschauen im Gegensatz zum intellektuellen. Kleist war nie ein großer Intellekt, seine Werke enthalten nichts Geistreiches. Sein ganzes Denken ist auf das Gefühl gestellt. All sein Dichten ist Naturtrieb, Intuition. Das kalt-bewußte Schaffen ist ihm fremd; er dichtet immer mit Inbrunst, im Affekt, in Ekstase.

Und eben dem Reichtum seiner Gefühlswelt entsprießen die seltsamen Blumen seiner Poesie, entspringt der Zauber, das Träumerische, das

Visionäre, das Dämonische, das Mystische seiner Kunst. Er will nicht nur das Heitere, Leuchtende, das Tageshelle des Lebens schildern, er will auch die Nachtseiten der Natur, alles Dunkle, Finstere, Geheimnisvolle der menschlichen Seele durchleuchten, er will die Uebergänge vom Bewußten zum Unbewußten, vom Traum zur Wirklichkeit, das Helldunkel, die Dämmerungszustände der Psyche ‚festhalten', wiedergeben.

Seine Menschen sind Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut. Seine germanische, männlich-herbe Art erkennen wir am deutlichsten in seinen Rittergestalten, die uns oft an Dürersche Holzschnitte erinnern, so kräftig, so bodenständig, so scharf umrissen — so deutsch sind sie. Wie sein Leben keine Kompromisse kennt, so ist auch das Leben seiner Helden frei von allem Halben, Zaghaften. Es sind große, heißblütige, triebhafte Naturen, die voller Leidenschaft das Leben lieben und hassen, die sich ihrem Gefühl ganz und rückhaltslos hingeben, die mit ungeheurer Konsequenz den Weg zu Ende gehen, den ihnen ihr Gefühl gewiesen hat. Sie haben den unbeugsamen Charakter, die rücksichtslose Einseitigkeit, die revolutionäre Leidenschaft ihres Schöpfers. In ihrer Heldengröße erinnern sie uns an Shakespeares gewaltige Heroen, und doch liegt bei Kleist die Größe seiner Menschen weniger im Typisch-Heroischen, nie im Repräsentativen, immer im Menschlich-Gewaltigen, im Individuellen. Es sind nicht Helden schlechthin, Athleten ohne Seele, es sind, trotz allem Heldentum, trotz aller Größe Menschen, die menschlich lieben und hassen, deren Gefühlsleben durch ihr Heldentum nicht gestört wird, das es vielmehr befruchtet und erhöht. Es sind Menschen, die gleich ihrem Schöpfer nie gelernt haben, ihr Leben nach bestimmten Gesichtspunkten zu gestalten; ihre triebhafte, rückhaltlos-ehrliche Natur läßt sie keine Rücksichten, keine Fesseln anerkennen, für die haben die Gebote der Religion, des Staats, der Elternliebe keine Geltung, sofern diese ihrem Gefühl entgegengesetzt sind. Nur aus ihrem Ich heraus entsteht ihr notwendiges Handeln. Das Ich ist absolut. So finden wir in allen seinen Dramen und Erzählungen — am schärfsten im ‚Kohlhaas' herausgearbeitet — diesen Kampf des Gefühls gegen den Verstand, den Kampf des einfachen, primitiven, idealen Rechtsgefühls gegen die kalte Auslegung der konventionellen Gesetze. Und das ist es, was seinen Genius aufs stärkste reizte: den Kampf, den Konflikt, das Problem des Einzelmenschen, das Problem der Liebe, der Einsamkeit, der Macht, das Problem des Staats in seinen mannigfachen Differenzierungen und Nuancen, in der kompliziertesten Form in der menschlichen Seele lebendig werden zu lassen. Er durchdrang seine Menschen mit dem Persönlichsten, Innerlichsten seines eigenen Lebens. Er wurde der Schöpfer des individualistischen Dramas, indem er es wagte, das Besondere, das ganz und gar Individuelle, ja das Extreme und Perverse zu schildern, das Leben des Einzelmenschen in all seiner widerspruchsvollen Kompliziertheit als Urgrund, als Urstoff durch seine Kunst zu gestalten, die intimsten Seelenvorgänge mit einem bis dahin unerhörten psychologischen Realismus zu analysieren. Wir sehen heute: sein

Werk bedeutet den Anfangspunkt der Entwicklungslinie, die über Hebbel, den Dichter des Gyges, zu Ibsen führt.

Was ihn von allen Dichtern seiner Zeit, besonders von den Romantikern, aufs schärfste unterscheidet, worin er selbst den Dichter des Wilhelm Meister übertrifft, das ist seine ungeheure Sachlichkeit, die großartige Unsentimentalität, mit der er die grauenvollsten Szenen, das wildeste Toben entfesselter Leidenschaft schildert. Und er kümmert sich hierbei nicht im geringsten um irgendwelche Forderungen der Ethik, des Anstands, um Rücksichten auf das ‚leicht verletzliche Geschecht'. Allen Prinzessinnen der Sittlichkeit und des guten Tons ruft er gleich Goethe das ästhetische Bekenntnis des Künstlers, des Sinnenmenschen zu: „Erlaubt ist, was gefällt".

Man hat von Shakespeares Kunst gesagt, daß in ihr der Sinn des Wahren über den des Schönen herrsche. Kleist mißachtet das Schöne, sofern es nicht mit dem Wahren zusammenfällt, identisch ist. Und daß die Leidenschaften seiner Helden so tief auf uns zu wirken vermögen, daß sie uns mit fortreißen, liegt weniger an der Glut, an dem Feuer, an dem Pathos ihrer Worte, als vielmehr an der Gewalt des Wahren, des Gefühlsechten. Weil jedes Wort ein Gefühl, ein heiß empfundenes Gefühl in sich birgt, weil der Ausdruck, die Färbung des Wortes dem jeweiligen Empfinden ganz und gar entspricht, ihm adäquat ist, deshalb sind selbst seine pathetischen Stellen phrasenlos.

Sein Dialog, der jeder klassischen Kunst Hohn spricht, ist abrupt, sprunghaft, wild. Nur selten wird er durch lange, bilderreiche Reden unterbrochen. Sein revolutionäres Temperament, das sich gegen alles Bestehende, gegen alle Dogmen und Vorurteile der Gesellschaft auflehnt, das die Schranken des Konventionellen in seinem Leben wie in seiner Kunst niederzureißen sucht, strömt in wundervoll wilden Worten, in bacchisch rasenden Versen seine Glut, seine gewaltige Leidenschaft aus. Und dieses Temperament wird gemeistert durch ein an Shakespeare und den Griechen gebildetes Stilgefühl, durch ein außerordentlich entwickeltes ästhetisches Empfinden für die Form, für die Architektur der Linien. Sein Streben nach einem großen, synthetischen Stil wird unterstützt durch die Intuition, durch die Naivität seines Schaffens. Seine Welt drängt sich uns, wie es Goethe einmal vom Zerbrochenen Krug sagte, „mit gewaltiger Gegenwart auf"; er sieht seine Menschen mit dem scharfäugigen Blick des Plastikers: kein Zug, keine Bewegung, keine Geste entgeht ihm. Und durch diese oft verblüffende Art der Charakteristik, durch diese sinnfällige Anschaulichkeit sehen wir all seine Gestalten leibhaftig vor uns. Wir sehen die kleinen Hände der Amazonenkönigin, und wir bemerken den spöttischen Zug um den Mund des Odysseus.

Er malt seine Szenen breit-realistisch, behaglich, anekdotenhaft hin wie ein Niederländer und auch mit dem derben Humor und dem drastischen Naturalismus eines Jan Steen, und hat zugleich die pointillistische Andeutungskunst eines modernen Impressionisten. In äußerstem Gegensatz zu

der Genremalerei des ‚Zerbrochenen Krugs' steht der ideale, individuelle, erhabene Stil der ‚Penthesilea'. Hier glühen und leuchten die Farben der leidenschaftlichsten Sinnlichkeit. Und doch gibt er im Dialog die feinsten Abtönungen, die zartesten Nuancen des Gefühlslebens seiner Helden in prägnanten Linien wieder.

Reicher noch als seine malerischen Ausdrucksmittel sind seine musikalischen. Er hat selbst einmal von sich gesagt, daß er seit frühester Jugend an alles allgemeine, was er über die Dichtkunst gedacht, auf Töne bezogen habe, im Gegensatz zu einem großen Dichter (Goethe) — mit dem er sich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat. Und er fügt hinzu: Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. Und in der Tat: seine Werke bestätigen dies allgemein ausgesprochene Wort durch die Art seiner Stimmführung, durch den Reichtum seiner Melodien, vor allem aber durch die Ausdrucksfähigkeit seiner Sprache. Schopenhauer sagt: „Die Unerschöpflichkeit möglicher Melodien entspricht der Unerschöpflichkeit der Natur an Verschiedenheit der Individuen, Physiognomien und Lebensläufe." Und die Sprache Kleists, die immer dem Gefühl, der Leidenschaft entspringt, nie der Vernunft, dem begrifflichen Denken, ist sinnlich, ist — Musik. Wer nur je einige Verse aus der ‚Penthesilea' oder dem ‚Guiscard' gehört hat und für das Sinnliche, das Musikalische der Sprache empfänglich ist, der muß die ungeheure Macht dieses Rhythmus gefühlt haben. Diese Sprache, die oft so trocken, so kühl, so knapp, so knorrig und so spröde sein kann, durchzittern Töne der reizvollsten Märchenwelt, sie ist zart und weich und schmiegsam wie die knospende Mädchenseele, die sich in ihr erschließt; diese Sprache, die das Gräßlichste in angstvollem Schauder zu schildern vermag, singt und jauchzt und ist voll dionysischer Lust, wenn es gilt, das Rosenfest, das Fest der Liebe, zu feiern. Und in diesem Rhythmus, dessen heißer Atem uns umweht, der so zart und schmiegsam, wie spröde und energisch sein kann, in diesem so wechselreichen Tonfall der Sprache, in diesem Auf und Ab der Gefühlsskala liegt der ganze Inhalt seiner Psyche. Der Rhythmus ist die Versinnlichung seiner Seele. Und so vermag er denn auch das Heldenhafte, das gewaltige Ringen mit dem Ideal, die hehre Sehnsucht nach alles beseligender Liebesfreude in Tönen wiederzugeben, die uns oft an Beethovensche Rhythmen erinnern. Eine Seele offenbart sich in ihrer Einzigkeit, ein Mensch wirft Hülle um Hülle von sich, und Töne klingen an unser Ohr, die das Leid, das Ur-Leid, das Sehnen der Menschheit, die gewaltige Tragik des Menschen und zugleich die Ueberwindung des Leids, die Lust, die tiefe verlangende Lust nach Freude und Leben, die Harmonie — die Erlösung künden.

Und so entsteht aus dem Geiste der Musik in der Seele des am Leben qualvoll leidenden Künstlers, des am tiefsten leidenden Menschen, der die Gegensätze seines Ichs am schmerzhaftesten empfindet, und der deshalb

danach strebt, diese Gegensätze zu überwinden, so entsteht in der dionysisch erregten Seele des Künstlers — die Harmonie, die Geburt der Tragödie. Dieser Prozeß ist das dramatische Urphänomen.

Auf keinen Künstler paßt Nietzsches klares Wort besser als auf Kleist: „Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach, man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus andern Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker." Jede Linie, die Nietzsche mit diesen Worten zum Bilde des idealen Dichters zeichnet, finden wir im Wesen Kleists wieder. Es ist eine ewige Metamorphose, die unbegrenzte Verwandlungsmöglichkeit seiner Psyche, durch die er seinen Gestalten so viel Leben, so viel Selbständigkeit mitzuteilen vermag.

„Ich dichte nur, weil ich es nicht lassen kann", so einfach, so primitiv hat er einmal die Notwendigkeit seines Schaffens ausgedrückt. Ja, er fühlt die Tortur des Schaffenmüssens; und das ist die Wollust, die Begierde des dionysischen Künstlers, es ist „das fortwährende Schaffen eines Unbefriedigten, eines Ueberreichen, Unendlich-Gespannten und -Gedrängten, eines Gottes, der die Qual des Seins nur durch beständiges Verwandeln und Wechseln überwindet", es ist der Zeugungsdrang des Genies.

Und wenn es ihm gelang, sein Innerstes, seine Leiden und Qualen wie seine tiefe Sehnsucht nach Leben, nach Liebe, nach Ruhm durch seine tiefgründige Psychologie, durch seine gewaltige Sprachkunst, durch seine plastische Phantasie zur lebendigsten Anschauung zu bringen, so vermochte er nicht, sich im Leben selbst im Gleichgewicht zu halten. Er zerschellte an der Gestaltung seines Lebens.

Die Welt, die Zeit, in der er lebte, war seinem Ich, seinem ganzen Denken und Fühlen in allem so entgegengesetzt, daß er bei der Sensibilität seiner Natur sich mit Notwendigkeit immer unglücklich fühlen mußte.

Er sah sein Vaterland auf das erbärmlichste geknechtet, er sah das jämmerliche Muckertum des Preußen von 1806. Und während dieses Preußen auf den Schlachtfeldern von Jena und Auerstädt die schmachvollsten Niederlagen erlitt und alles in dumpfer Verzweiflung stumm blieb, sang ihm sein größter Sohn schmetternde Siegeslieder: „Fanfaren blast . . . In Staub mit allen Feinden Brandenburgs." Doch wie sollte ein Land, das so darniederlag, für die Fanfaren dieses befreienden Genius ein Ohr haben? Wie sollte dieses Philistertum einen so sonderbaren Schwärmer hören oder gar verstehen? Wie sollten die an Kotzebue und Raupach Gewöhnten diese von allem Byzantinismus freien, wahrhaft patriotischen, nationalen Dichtungen nachfühlen können? Der Jüngling, der aus seiner Einsamkeit, aus seiner Zurückgezogenheit auf die politische Bühne tritt, der als Publizist und Dramatiker sein Volk zur Befreiung anfeuern will, wird abgewiesen, seine Werke werden unterdrückt. Und klagend über die Verständnislosigkeit, über die Blindheit seines Volkes setzt er auf das Titelblatt

seiner die Erhebung Deutschlands feiernden Dichtung die schmerzdurchbebten Worte:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.

Wir sehen: sein ganzes Leben, seine Kunst waren unzeitgemäß. In einer Zeit, wo nach Goethe und Schiller das Epigonentum blühte, schafft er innerhalb acht Jahren Werk auf Werk, von denen jedes auf jeder Seite, in jeder Szene die Originalität, die Eigenwilligkeit seines Schöpfers offenbart. Er, der größte Plastiker unter den deutschen Dramatikern, hat nie eins dieser Werke auf der Bühne verkörpert gesehen. Und nun denke man sich diesen vom höchsten Ehrgeiz getriebenen Jüngling, der sich bewußt ist, Großes, Gewaltiges geschaffen zu haben, der seinem darniederliegenden Vaterlande Siegeslieder singt, um es zur Befreiung zu begeistern, der sich einer tauben, empfindungslosen Menge gegenübersieht — der von der bittersten materiellen Not bedrängt wird. Ja, ihr Pharisäer, die ihr über den Selbstmord klagt, da zerbrach er seine Form, denn er hatte genug Erbärmlichkeiten geduldet.

Der Künstler, der ihm seiner ganzen Natur nach am nächsten stand, der ihn vielleicht am tiefsten verstehen konnte — der ihn jedenfalls aufs höchste schätzte, Friedrich Hebbel, hat ihm dieses Denkmal gesetzt:

Er war ein Dichter und ein Mann, wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub ich, keiner.

Die Einleitung zu einer sechsbändigen Gesamtausgabe der Werke und Briefe Heinrichs von Kleist, die der Inselverlag in Leipzig herausgibt. Eine große Kleist-Biographie von Wilhelm Herzog wird nächstes Jahr bei C. H. Beck in München erscheinen.

Gewitternacht / von Jakob Picard

Ueber meines Hauses Treppen
Ziehen nächtlich rauschend Schleppen,
Türen schlagen ohne Zahl —

Blitze leuchten in das Zimmer,
Mein Gesicht seh ich im Schimmer
Eines Spiegels furchtsam fahl:

Einst in solch beklommnen Stunden
Habe ich dich überwunden
Und in Demut angefleht —

Weinend preß ich in die Kissen,
Die allein von dir noch wissen,
Stirne, Mund und ein Gebet.

Rundschau

„Guten Abend, Jungfer!"

Wurm, Haussekretär des Präsidenten. Welch eine merkwürdige Figur. Dieser großartig angelegte Schleicher. In seiner Seele hat einstmals jugendliches Feuer gebrannt. Man muß sich einen Wurm als jung denken. Damals hat er noch weinen, beben, beten und hell auflachen können. Es ist möglich, daß er sogar Gedichte geschrieben hat, und jetzt! Er möchte gern etwas ganz Großes sein, er hat Phantasie, und er ist in den Bezirken des Hohen und Guten wie zu Hause. Aber er hat es zu nichts Hohem und Fertigem gebracht, zu nichts Befehlshaberischem. Da er sich vor unfeinen, ja scheußlichen Gewalten bücken muß, hat er sich auf die betörende Grausamkeit verlegt, das zeigt unanfechtbar deutlich an, daß er die Hoheit des Schönen und Guten schauerlich empfindet. Er wäre ein guter Kerl, wenn ihm ein schöner Mund zulächeln wollte. Da schleicht er nun, wie so ein vollendeter Schleicher, das vollkommene Bild eines lebentötenden und -vergiftenden Schurken, und hat doch eine krankhafte Sehnsucht nach dem Lieblichen. Wie wünscht er, gut und rechtschaffen und wohlwollend zu sein. Schon allein seine Klugheit wünscht das. O, er weiß in allen Herzenssachen so trefflich Bescheid, er kennt die Welt, und er weiß, daß er das beste Weltgeschäft verpaßt hat: Zündende Wärme und Liebe. Und da geht er nun hin, eines Abends, es fängt schon zu dunkeln an, zu Luise, die er anbetet, und will nun um sie werben, obschon er von der Nutzlosigkeit seiner Absichten überzeugt ist. Und nun beginnt diese furchtbare Folterung der liebenden Seelen. Unzweifelhaft ist Wurm ein Schurke, es macht ihm Spaß, zu quälen, aber ebenso gewiß tut er sich weh, er liebt, und das ist sehr wichtig. Denn nun tut sich vor unsern Augen da eine wahre Seelenschmerzenhölle auf, es regnet in dieser herrlichen Abend-Szene Qualen. Das Luisen-Zimmer ist gleichsam tapeziert mit Bildern der unnennbarsten Pein. Rache und Zärtlichkeit, körperliche Lust und Bosheit, Schurkerei und herrische Standhaftigkeit, wie wimmelt das kraß durcheinander. Wurm ist Weltmann, er besitzt die solide Bildung eines Mannes mit guten Beziehungen, er ist genau informiert über die Charaktereigenschaften des Heldenmädchens. Er bewundert sie ohnegleichen in dem Moment, wo sie sich seinen entsetzlichen Plänen überliefert. Er fühlt die grenzenlose Verachtung, welcher er sich aussetzt, er hält das aus, ja, er übersteigt noch die Grenze, er zwingt sich zuletzt noch zu Widerlichkeiten. Er steht unbedingt groß da, er ist Held. Inwiefern Ferdinand Kavalier ist, kann er stolz sein, durch so kühne Intrigen zu fallen.

Robert Walser

Mannheimer Saisonbeginn

Wochenlang ging man durch grüne Wiesen, grüne Wälder, sah verwitterte Felsen in blauen Seen sich spiegeln, sah Bergriesen den Himmel stürmen, sah stille Anmut und wilde Zerrissenheit; alles neben einander, mit einander. Eine Ewigkeit hat es so geschaffen, so gegliedert,

so gefügt. Die Natur braucht nicht zu überreden, sie überzeugt; braucht nicht zu erschüttern, sie berauscht. Die Natur hat für den Genießenden den Rhythmus des Seienden, die Kunst den Rhythmus des Werdenden. Dieser ist unsicherer, schnörkelreicher, schriller . . .

Jetzt geht man wieder in den steinern toten Bau, Theater geheißen. Die Theaterkunst, wie alle Kunst Surrogat der Ursubstanz Natur, will überreden, erschüttern. Wird es ihr gelingen? In Mannheim machte man gleich in der ersten Woche einen konzentrischen Versuch. Beethoven, Mozart, Hebbel, Ibsen — man warf die Elitetruppen in die Feldschlacht.

Hebbel und Ibsen. Der eine mehr Erschütterer als Ueberreder, der andre mehr Ueberreder als Erschütterer! Ibsens ‚John Gabriel Borkman' wurde auch in Mannheim nicht schlecht gespielt, aber nur gespielt. John Gabriels Ueberredungsversuche waren untauglich. Man glaubte nicht. Man lächelte ohne Träne. Dann kam ‚Gyges und sein Ring'. Man fand die Natur wieder, zum erschütternden Gleichnis geworden. Die tönenden Worte einiger schlechter Schauspieler hörte man nicht mehr, man sah ihre Gesten und träumte den Sinn. Denn man konnte träumen: Hagemann hatte inszeniert. Ein wenig gegen den Buchstaben, aber ganz im Geiste Hebbels. Der Kampf zwischen Kandaules und Gyges wurde in dieser dämmrigen Halle, in die ein dunkles Abendrot hineinblutete, fast zum Naturakt. In dem weltentlegenen Gemache Rhodopens blühten die Farben. Und aus Thila Hummels Mund fielen Worte, schwer und echt wie schwarzes Herzblut. Durch den Tempel der Hestia rannen die Todesschauer einer zur Rüste gehenden Welt. Der letzte Heraklide war gefallen. Hermann Sinsheimer

Aus der Praxis

Annahmen

Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie. Stuttgart, Hoftheater.

Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. München, Schauspielhaus.

Jongas Lie: Lindelin, Märchendrama. Stuttgart, Hoftheater.

Marie Madeleine: Die Cousine, Verslustspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Anton Ohorn: Pater Jucundus, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

Oskar A. H. Schmitz: Don Juanito, Komödie. Mannheim, Hoftheater.

Bernard Shaw: Major Barbara, Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

16. 9. Johannes Wiegand: Thalea Bronkema, Schauspiel. Straßburg, Stadttheater.

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Hugo von Kleinmayr: Zur Theorie der Tragödie. Wien, Karl Konegen.

Samuel Lublinski: Shakespeares Problem im Hamlet. Leipzig, Xenienverlag. 2 Mk.

Bernhard Münz: Ibsen als Erzieher. Leipzig, Xenienverlag.

Dramen

Franz Scherer: Der Theologe, Schauspiel. Salzburg, Alois Hilmar Huber.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

M.: Theater und Literatur. Hochland V, 11.

Adolf Petrenz: „Autor! Autor!" Der Deutsche VIII, 21.

München

Willy Rath: Münchener Künstlertheater. Kunstwart XXI, 23/24.

Paul Zschorlich: Die soziale Not der Musiker II. Hilfe XIV, 30.

Christian Weiß: Der Theateragenturvertrag. Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 18.

Theatergeschichte

Hans Daffis: Das Jubiläum des Deutschen Theaters. Neue Revue I, 22.

Martin Jacobi: Henriette Sontag in Berlin. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 31.

Eugen Kilian: Heinrich Laube und Eduard Devrient. Bühne und Welt X, 22/23.

Eugen Segnitz: Goethes Stellung zum Theaterrepertoire. Neue Musikzeitung XXIX, 22.

Wagner

Carlos Droste: Die homines novi der bayreuther Festspiele von 1908. Bühne und Welt X, 22.

Otto Leßmann: Heiteres aus meinen Bayreuth-Erinnerungen. Velhagen und Klasings Monatshefte XXII, 12.

Kurt Mey: Die Zukunft Bayreuths. Werdandi I, 7/8.

Paul Moos: Richard und Minna Wagner. Zukunft XVI, 49.

Max Morold: Zur Parsifal-Frage. Oesterreichische Rundschau XVI, 4.

Bernard Scharlitt: Minna Wagner. Oesterreichische Rundschau XVI, 6.

Paul Schubring: Bayreuth. Hilfe XIV, 36.

Jahresberichte

Lessingtheater

Im vierten Spieljahr der Direktion Brahm kamen 5 neue und 8 an dieser Bühne noch nicht gegebene Stücke zur ersten Aufführung. Unter den Autoren der Novitäten traten außer Gerhart Hauptmann, dessen Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel", und Hermann Bahr, dessen Komödie „Die gelbe Nachtigall" in Szene gingen, drei neue Namen in den Spielplan: Felix Salten mit seiner Einakterreihe „Vom andern Ufer", Franz Molnár mit dem Spiel „Der Teufel" und Otto Hinnerk mit der Komödie „Närrische Welt". Unter den Neuaufführungen ist Ibsen mit den Schauspielen „Der Bund der Jugend", „Klein Eyolf" und „John Gabriel Borkman" vertreten, die zu den bereits im Spielplan vorhandenen Werken des Dichters für den in diesem Jahr bevorstehenden Ibsenzyklus einstudiert wurden. Die hierzu bestimmten Stücke machten bei weitem die größte Zahl der Aufführungen aus, da sie von 318 Abenden 132 in Anspruch nahmen. Ibsen am nächsten kam in der Häufigkeit der Aufführungen Gerhart Hauptmann, dessen Stücke 69 Mal in Szene gingen. Einen besondern Erfolg hatte noch Franz und Paul von Schönthans Schwank „Der Raub der Sabinerinnen", der, ursprünglich zum Besten der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger einstudiert, so beifällige Aufnahme fand daß er, in den Spielplan aufgenommen, 57 Mal wiederholt werden konnte.

Todesfälle

14. 9. Edmund Kretschmer in Dresden. Geboren am 31. 8. 1830 in Ostritz. Komponist der Opern „Heinrich der Löwe" und „Die Folkunger".

Nachrichten

Das Theater an der Spree, dessen Besitzern Herr William Wauer bereits vor Eröffnung seiner Populären Kammerspiele die Pacht nicht hat zahlen können, wird vorläufig unter dem Namen Gastspieltheater weitergeführt werden.

Ein Ibsentheater für Italien hat der Ibsenübersetzer Alfredo de Sanctis ins Leben gerufen. Er wird im Oktober beginnen, mit einem eigenen Ensemble die Werke Ibsens in den italienischen Städten aufzuführen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 40
1. October 1908

Der Direktor Weingartner / von Richard Specht

Zu Neujahr hat Weingartner sein Amt als Direktor der wiener Hofoper angetreten, und seither ist kaum ein Tag vergangen, an dem nicht irgend etwas über ihn in den Blättern zu lesen war: was er tun und was er vermeiden will, wen er engagiert hat und wen er entlassen wird, welche neuen und alten Werke unter ihm vorgeführt werden sollen, welche künstlerischen und administrativen Projekte ihrer Verwirklichung nahe sind. Beinahe täglich eine derartige Notiz; fast alle beginnend: „Direktor Weingartner wird . . .“ und leider fast keine: „Direktor Weingartner hat . . .“ Denn über tatsächliche Leistungen des neuen Leiters konnte, dem auffallend guten Willen eines Teiles der wiener Presse zum Trotz, so gut wie gar nichts berichtet werden: man wartet heute noch auf irgend eine positive Tat des Dirigenten oder des Theaterleiters, die sein Wesen ausdrückt und sein Wollen deutlich macht. Immerhin; nur dauert dieses gern zugestandene Warten schon ein wenig lange — besonders, wenn man daran denkt, wie Mahler vom ersten Tag seines Wirkens an Künstler und Publikum kaum zu Atem kommen ließ. Aber an Mahler soll überhaupt lieber nicht gedacht werden. Auch das ist Weingartner gern zugestanden worden: am eigenen Maß gemessen zu werden. Nur fehlt noch immer der Maßstab. Seit Neujahr bemühe ich mich, Züge zusammenzutragen, die sich zu einem Bild zu runden vermögen; aus all dem Symptomatischen, das durch jene Notizenverkündigungen hindurchsickert, seine Art zu erkennen. Unmöglich. Nicht nur, weil die ‚Tat‘ noch fehlt: auch bloße Pläne könnten eine künstlerische Persönlichkeit deutlich machen. Und nicht nur, weil all jene Symptome so durchaus widerspruchsvoll sind. Denn es könnten ja die Widersprüche einer starken Natur sein, die sich unbekümmert herrisch in ihr Schaffen stürzt, ohne auf das zu achten, was rechts und links niedersplittert, froh, ein schönes Gestern um eines schönern Heute willen zu ver-

leugnen, eines fanatischen Willens voll, der nicht lange nach Konsequenz fragt, und bereit, zweimal Unrecht zu haben, um dann viermal Recht haben zu können. So aber ist Weingartner nicht. Seine Widersprüche sind nicht solche einer planvollen Kraft, sondern die der Haltlosigkeit und Schwäche; und, was das Schlimmste ist, sie vereinigen sich zu einem einzigen großen gegen die Wertung, die Weingartner bisher als Künstler von hoher Qualität zuteil geworden ist. Man wird sich nur schwer entschließen dürfen, ihm diesen Rang abzusprechen. Aber er ist in ernstlicher Gefahr. Denn bis jetzt war es vergeblich, irgend einer seiner Aeußerungen eine produktive Absicht entnehmen zu wollen.

Von Anfang an vergeblich. Von jenem ‚Fidelio' an, in dem eine szenisch und gesanglich matte, unbeschwingte, von mittelmäßigen Darstellern getragene Opernvorstellung mit ausgezeichneter Orchesterleistung an die Stelle des unvergeßlichen Dramas gesetzt wurde, das Mahler und Roller lebendig gemacht hatten, und in dem sich Wort, Ton und Bild gegenseitig bedingten und erfüllten. Aber an Mahler soll ja lieber nicht gedacht werden . . . Und man versuchte es auch noch, den seltsamen Anfang — um so seltsamer, als Weingartner die von ihm beiseite geschobene Vorstellung überhaupt nicht gehört und gesehen hat — zu begreifen und zu entschuldigen: der neue Leiter wollte mit dem Werk beginnen, das ihm am wertesten war, und wollte es, unbeeinflußt vom Vorhergegangenen, so zeigen, wie es in ihm lebendig war. Schön. Aber nicht schön war, daß von da ab ein Einreißen ohne Aufbauen begann, das ohne Beispiel dasteht: in einem halben Jahr ist zerstört und desorganisiert worden, was die große und den höchsten Zielen zugewandte schöpferische Arbeit von zehn Jahren aufgerichtet hat. Man soll nicht an Mahler denken — aber Weingartner selbst zwingt auf Schritt und Tritt dazu, weil er auf Schritt und Tritt, statt selber kraftvoll einzusetzen und Eigenes zu zeigen, einzig bestrebt schien, die Spuren seines Vorgängers zu vertilgen. Man möchte Tränen weinen vor Zorn und Beschämung, daß es unwidersprochen möglich sein konnte, ein künstlerisches Vermächtnis, das so vielen teuer war, bis zur Vernichtung unkenntlich zu machen.

Das ist im kleinen und im großen geschehen. Was in jahrelangen Versuchen einer Erziehung des Publikums zu ernster Empfängnis gewonnen wurde, ist mit unbegreiflichem Leichtsinn preisgegeben worden: von dem scheinbar bedeutungslosen Symptom des nicht mehr verdunkelten Zuschauerraums an — wodurch das Bühnenbild matt und undeutlich wird, abgesehen davon, daß Toilettenlorgnettieren und ablenkendes Logengeschwätz wieder in ärgerlichster Weise einreißt — bis zu jener traurig berühmten Verstümmelung der ‚Walküre', von der noch die Rede sein soll und die — freilich zum ersten Mal — den Anstoß zu empörtem Protest gegen Weingartner gegeben hat . . . Es wäre, ganz abgesehen von der Erhaltung des wertvoll Bestehenden, soviel fruchtbare Arbeit zu schaffen gewesen: die Vollendung der Neuszenierung des ‚Rings', die Auffrischung der ‚Meistersinger', des

,Tannhäuser', des ,Holländer'; Neustudierungen Marschnerscher Werke oder des ,Oberon' oder des ,Barbier von Bagdad' oder der von Weingartner selbst versprochenen Berliozschen Schöpfungen . . . Nichts von alledem. Sondern zunächst ein Ausschalten Wagnerscher und Mozartscher Werke aus dem Spielplan: es sind einmal fast zwei Monate vergangen, ohne daß das Publikum die verehrtesten und ihm vertrautesten Werke zu hören bekam. Dafür ein sinnloses Herunterpeitschen der letzten Novitäten und dadurch naturgemäß ein Erschöpfen ihrer Wirkung; und die Ankündigung der Neustudierung des ,Don Juan', des ,Tristan', der ,Walküre' — also von Werken, die erst vor kurzem von Mahler unter unsäglichem Eindruck neugestaltet worden waren. Eine Ankündigung, die, mit Ausnahme jener berüchtigten ,Walküre', glücklicherweise nicht zur Tat wurde. Statt dessen wurden einige andre Werke zu neuem Leben erweckt, und es wäre ein trübseliges Symptom, wenn diese Erweckung für die künstlerischen Herzenswünsche Weingartners bezeichnend und nicht blos planlosen Zufälligkeiten zu danken wäre; denn diese Werke heißen — neben Lortzings ,Wildschütz' — ,Stradella' und ,Fra Diavolo', und als nächstes wird ,Die Regimentstochter' angekündigt . . . Der Novitätenspielplan ist ähnlich: man findet da den ,Vagabund und die Prinzessin' des Salonmusikers Poldini, ,Die Schönen von Fogaras' von Alfred Grünfeld — aber von einer Erwerbung der ,Elektra' ist nichts zu hören, und ebensowenig von der einer neuen Schöpfung von Schillings oder Arnold Mendelssohn, von Humperdinck oder Blech, von Delius oder Klose . . .

Die gleiche Planlosigkeit und der gleiche Zerfall in den Personalfragen. Jeden Tag wird ein neues Engagement mitgeteilt, und es muß schon mehr als ein halbes Hundert junger Mitglieder gewonnen worden sein. Aber keines tritt auf. Mit Ausnahme der Frau Francillo-Kaufmann ist keine neue Kraft in den Verband der Hofoper getreten. Dafür eine liebe Not an allen Ecken und Enden. Es ist kein Tenor da — die Herren Slezak und Schmedes treten monatelange Urlaube an. Fräulein Bland ist — man entsinnt sich dessen — in brüskester Weise entlassen worden, und man muß jetzt den Skandal erleben, die Vorstellungen durch die Gastspiele einer unbeschreiblichen grazer Heroine auf das Maß der Parodie herabgedrückt zu sehen. Fräulein Kurz geht auf Urlaub. Dafür Gastspiele ohne Engagement, wie die des großen Künstlers Dalmorés, die nur entwertend wirken, weil hier Qualitäten deutlich werden, die dem heimischen Vertreter dieser Partien fehlen und die eine unnötige Anstrengung der Sänger bedeuten, weil sie — der Einheitlichkeit der Aufführung zuliebe — ,Samson und Dalila' durchwegs in französischer Sprache studieren mußten: ein Aufwand an Zeit und Arbeit, der fruchtbarern Zielen dienstbar gemacht werden konnte.

Aber schließlich konnte man noch immer hoffen, solange man es täglich zu lesen bekam: „Direktor Weingartner wird . . .“ Bis diese jammervoll gekürzte Aufführung der ,Walküre' kam, die zu so schönem und deutlichem Neinsagen nötigte. Das war nicht mehr blos das Versagen eines Tastenden,

der das Rechte zu treffen sucht, um bequemen Instinkten zu schmeicheln, sondern ein Attentat von barbarischer Brutalität gegen eine edle Schöpfung, die längst, in jedem Takt und in jedem Wort, zu einem geliebten Besitz geworden ist, und in der sich keiner auch nur einen Takt oder ein Wort verletzen lassen mag. Unnötig, erst gegen die ‚Berechtigung' von Strichen im Wagnerschen Werk zu polemisieren: wo ‚Längen' gespürt werden, ist es ein vernichtendes Urteil gegen die Wiedergabe, und sie werden niemals vorhanden sein, wenn die Interpretation in jeder kleinsten Einzelheit den Willen des Schöpfers erfüllt. Ebenso unnötig, zu sagen, daß jeder im Falle solcher ‚Längen' andre Stellen als retardierend empfinden wird, und daß es keinem Dramaturgen zusteht, hier Entscheidungen zu treffen, durch die mancher um kostbare Dinge verkürzt wird, die einem andern freilich wieder nicht das gleiche schenken mögen. Bei den Strichen Weingartners aber handelt es sich um mehr als um das Fortlassen einiger dramatisch weniger wesentlichen Partien — ganz abgesehen davon, daß sein Verfahren ihn zu Aenderungen des Textes, der Instrumentation, ja der melodischen Linie verleitet hat, um neue Uebergänge herzustellen. Was nur konstatiert und nicht erst kommentiert zu werden braucht. Aber was er als ‚Längen' empfunden hat, ist deshalb so unbegreiflich, weil es zeigt, wie sehr einem Künstler seines Ranges das Organ für das dramatisch Wesentliche abgeht; von jenen Stellen nicht zu sprechen, die das Entzücken jedes Musikers sind und die Weingartners derbem Stift zum Opfer gefallen sind, Stellen, wie die grandiose des zornigen Wotan: „Heldenreizerin warst du mir — gegen mich doch reiztest du Helden"; wie die unsäglich ergreifende der Brünnhilde: „Nicht taugte dir wohl die tör'ge Maid, die staunend im Rate dich nicht verstand" — wer das „zu lieben, was du geliebt" je von der Mildenburg gehört hat, wird den Wegfall noch schmerzlicher spüren — und wie ihre erste Bitte an den Gott, ihren Felsen durch die Feuerlohe zu schützen, durch die erst die leidenschaftliche Wiederholung des Flehens Steigerung und Nachdruck erhält. Dies alles aber, und ebenso das Verkürzen von Frickas Rede: „O, was klag ich um Ehe und Eid" um ihren ersten Teil, trifft mehr die Musik als das Drama. Wer aber Stellen zu tilgen vermag, wie jene in Wotans Erzählung: „Durch Alberichs Heer droht uns das Ende", die die Vorgänge der ‚Götterdämmerung' und die Gestalt des Hagen exponiert, wie jene: „Nur einer könnte, was ich nicht darf", in der Wotans Selbstbetrug, Siegmunds Ohnmacht und Siegfrieds Berufung erst transparent gemacht wird, und vor allem wie jene großartig zu dem Ausbruch: „Nur eines verlang' ich noch — das Ende! das Ende!" sich gipfelnde, die der Angelpunkt der ganzen Tetralogie ist, die erst den Wanderer Wotan und seine Selbstbefreiung klar und die Waltrautenszene der ‚Götterdämmerung' verständlich macht: der hat bewiesen, daß ihm nicht nur jedes Verhältnis zu dem wundervollen Werke selbst fehlt, sondern vor allem das zum Organischen eines Dramas.

Und das ist das traurigste Symptom für den Direktor Weingartner.

Es mag gegen den Künstler sprechen, daß er seinen Irrtum nicht offen eingesteht, wenn er schon, seiner sehr stolzen Verkündigung zum Trotz — daß er, unbekümmert um Angriffe und Gegnerschaft, in der Tetralogie auch weiterhin jene Kürzungen vornehmen werde, die ihm ‚zum Besten des Werks‘ für notwendig erscheinen — jetzt doch den ‚Siegfried‘ ungestrichen aufführt. Was neuerdings einer jener Widersprüche ist, die seine innere Unsicherheit deutlich zeigen; denn sonst müßte er, bei seiner Meinung verharrend, erklären, daß er nur der force majeure des öffentlichen Wunsches folge, oder sich mutig zu einer bessern Erkenntnis bekennen — und nicht diese ungestrichene Aufführung noch gewissermaßen als ‚Ereignis‘ melden lassen und sich um die Frage nach dem Weiterbestehen der ‚Walküre‘-Kürzungen herumdrücken. Aber all dies Kleinliche fällt weniger in die Wagschale, als der beängstigende Umstand, daß ein Theaterleiter — obendrein ohne jede Nötigung, der Gewöhnung und dem Verlangen eines unvergleichlich geschulten Auditoriums zum Trotz — die Einheitlichkeit eines dramatischen Baus wie der des ‚Rings‘ und die wichtigsten und bedingenden Punkte der tragischen Handlung in solch befremdender Weise zu verkennen vermochte. Vom Unkünstlerischen des Vorgangs ganz zu schweigen.

... Ich habe auch heute kein Bild des Direktors Weingartner geben können. Nur die Tatsachen seines bisherigen Wirkens. Sie sind so verdrießlich, wie es niemand erwarten konnte. Als Weingartner kam, durfte man sich freuen, einen Künstler von starker Unabhängigkeit, von wirklichen Qualitäten und von tapferm Temperament zu begrüßen, und man durfte von seiner ungestümen und freimütigen Frische vieles erhoffen. Leider aber hat sich — anscheinend und vorläufig wenigstens — bei ihm dieselbe Wandlung gezeigt, die bei Paul Schlenther so tief entmutigt hat. Keine der Hoffnungen, die in ihn gesetzt wurden, hat sich bis jetzt erfüllt — kaum die auf den ausgezeichneten Dirigenten: denn er ist fast gar nicht am Pult erschienen, und man hätte doch gern andres von ihm empfangen, als ‚Fra Diavolo‘ und die jetzt angekündigte ‚Regimentstochter‘. Er hat bis jetzt nur arg verstimmt durch das Zerstörungswerk, das er dem Erziehungswerk Mahlers entgegensetzte. Was man an ihm, abgesehen von seiner Begabung, so sehr geschätzt hat, seinen Tatendrang, seinen unbekümmerten Enthusiasmus, seine gewinnende Liebenswürdigkeit — von alledem ist in seiner bisherigen Direktionsführung nichts zum Ausdruck gekommen. Es wäre traurig, wenn die Hoffnung vergeblich wäre, daß er sich auf sich selbst besinnen und sein eigenstes Wesen in entscheidenden Leistungen aussprechen werde. Diese Hoffnung ist freilich, eben seit jener ‚Walküre‘, sehr herabgemindert worden. Nichts erfreulicher, als wenn er die Verzagenden enttäuschen, die Wartenden überraschen wollte. Bleibt er aber fernerhin so übel beraten, statt fruchtbarer eigener Arbeit eine Art Polemik gegen die seines Vorgängers zu führen und so weit zu gehen, geistige Besitzstände anzutasten und sie durch willkürliche Kürzungen zu verstümmeln, so wird man ihm nur mehr die Vornahme einer Kürzung nahezulegen haben: die seiner eigenen Direktionszeit.

Der Schauspieler / von Hans Wantoch

Tausend Masken hab' ich getragen.
Fremde Geschicke klirren und klagen
Von meinem fügsamen Mund in die Welt.
Und die fremden Gesichter haben
Furchen mir in das Antlitz gegraben,
Und meine Stimme ist ganz entstellt.

Wandeln muß ich mich für und für
Und entriegeln jegliche Tür,
Die ein verheimlichtes Schicksal versperrt.
Doch das grünliche Zwitterlicht
Fällt auf einmal in mein Gesicht,
Und es ist von dem Scheine verzerrt.

Will ich die Hand vor die Augen halten,
Nimmer draußen zu sehn die Gestalten,
Und mein Selbst zu schaun, zu ergründen —
Blicke ich Halbgeborne in mir
Und: Gebier uns, gebier uns aus dir!
Brüllen sie aus den flehenden Münden.

Glaubt ihr, ich kann, wie ein blödes Vieh,
Ewig die nämliche Melodie
Tage und Jahre tönen und stöhnen —
Sinnlos umkreisen, wie Mückenschwärme,
Immer das Gleiche in wohliger Wärme
Und so mein eignes Leben verhöhnen —

Warten, bis mir die Götter gewähren,
Mich befruchtend, ein Sein zu gebären
Wie hinterm Spinnrad Mädchen und Frauen?
Einsam muß ich und gottgleich walten
In meinen halbgebornen Gestalten
Und aus ihnen ein Leben bauen.

‚Mein' Gesicht hab ich niemals geschaut.
Manchmal schien mir eines vertraut,
Das ich mit Sehnsucht und Liebe getragen.
Manchmal glaubte ich, dieses sei
Meine Stimme — doch wie ein Schrei
An einer Felswand ist sie zerschlagen.

Alle Menschen sind mir verwandt,
Und in jedem bin ich genannt.
Auf meinem Grabe werdet ihr lesen:
Wandrer, weile und ziehe den Hut,
Denn es ist, der hier ruht —
Du und hundert und keiner gewesen.

König Lear

Reinhardt sieht die Tragödie als wildes Märchen aus grauer Vorzeit. Um einen Märchenkönig führen fünf märchenhaft gute mit fünf märchenhaft bösen Menschen einen Kampf, dessen Ergebnis ebenso märchenhaft ist wie sein Verlauf: Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich, in den Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrat, das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen, Teuerung, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, Auflösung des Heeres, Trennung der Ehen, Gift, Dolch, Wahnsinn und Tod. Ein Bild ohne Gnade, das seinen Charakter verliert, wenn es abgeschwächt wird. Reinhardt wagt denn auch so ziemlich alles. Er läßt Gloster auf, nicht hinter der Bühne blenden und macht höchstens das Zugeständnis, daß er die schauerliche Szene vom Schluß des dritten Aktes an den Anfang des vierten verlegt, wo ihr die besänftigenden Aeußerunngen von Edgars Kindesliebe gleich hinterhergeschickt werden können. Sonst hat er nur in das Verhältnis Edmunds zu den Schwestern eingegriffen, nicht um zu mildern, sondern um zu kürzen. Ich hätte nirgends eine Silbe missen mögen: so köstlich ist Reinhardts Fähigkeit, abgestempelte Gestalten individuell aufzufassen, festgelegte Szenen wie in jungem Licht erglänzen zu lassen, bekannte Worte gleichsam wieder zu erschaffen. Man kann sich auch das zweite Mal nicht satt sehen noch hören. Es ist die vorletzte Stufe der Kunst, wenn nämlich die letzte von Brahms neuen ‚Gespenstern' erreicht wird. Die sind von einer so aufwühlenden Schmerzensgewalt, daß man sich außerstande fühlt, am ersten Abend alle Akte zu ertragen, und es auch eine Woche später nicht leicht haben wird, ruhig davon zu sprechen. Das ist nicht mehr Theater. Reinhardts ‚Lear' ist das beste, reifste, künstlerischste Theater, das es heute irgendwo in Deutschland gibt. Der Rahmen ist, wie das Gemälde, zeitlos. Thronsaal, Halle, Zelt und ‚Gegend' bestehen teils aus einfachen Vorhängen, teils aus niedrigen Prospekten, auf die Carl Czeschka die eckigen und kreisförmigen Arabesken einer barbarischen Kultur geworfen hat. Schloßhof, Heide, Hütte, Kornfeld und Heereslager sind wie wirklich, ohne einem bestimmten Land, einem bestimmten Jahrhundert anzugehören. Im Schnitt und in der Zeichnung der Gewänder waltet ornamentale Phantasie, in ihren Farben eine Symbolik, die auf liebenswürdig primitive Art die Echten von den Falschen scheidet. Die Gefolgschaften leben. Ihr plumper Gang, ihr roherer Gesichtsschnitt, ihr derbes Lachen, die wie von ungefähr da zu sein scheinen, sind bewußt angestrebt von einem Regissenr, der die Hand über die ganze Bühne und sein Auge in jedem Winkel hat. Alles ist ein Fluß. Gruppen bilden und lösen

sich. Sprechchöre schwellen an und ebben ab. Menschenleiber und Menschenstimmen schießen hinüber, herüber. In prachtvoller Breite entfaltet sich eine Märchenwelt, deren Schönheit auch da bewundernswert ist, wo ihre Atavismen auf verstockte Herzen stoßen. Nur in der Mitte sind ein paar Szenen ganz tot. Man nennt sie die Gipfelszenen. Vielleicht sind sie das vor dreihundert Jahren gewesen. Heute beißen sich Regisseure und Darsteller die Zähne daran aus. Wir bleiben kalt und werden uns endlich entschließen müssen, die Schuld auf Shakespeare zu schieben. Die Wahrheit ist, daß Lears Aussetzung eine Tatsache von zu grauenhafter Größe ist, um nicht durch jede Ausgestaltung verkleinert zu werden. Heide und Hütte verlieren sich in einer Zuständlichkeit, die die Vorstellungen unsrer Einbildungskraft doch niemals erreicht, und deren bei aller Monumentalität pedantischen Naturalismus man einem Dramatiker von heute zum Vorwurf machen würde. In meinem illustrierten Shakespeare sieht man am Schluß des zweiten Aktes eine Frauenhand den Vater aus der Türe stoßen. Das ist eine übertreibende Verdichtung des Vorgangs, die keine Steigerung zuläßt, und die der souveräne Dramaturg meiner Sehnsucht nur einmal für die Bühne umzusetzen brauchte, um Regisseure und Darsteller mit einem Schlage der Sisyphusarbeit der nächsten zwei Szenen zu überheben. Man glaube nicht, daß ich beflissen bin, Reinhardt um jeden Preis zu entlasten. Ich habe noch keine Aufführung erlebt, der diese Szenen gelungen wären, und wer sich die Mühe machen will, bei Rossis zeitgenössischen Beurteilern nachzufragen, der wird erfahren, daß sie auch bei ihm verpufft sind. Reinhardts Leistung zerfällt in drei Teile. Sie steigt in den ersten beiden Akten mächtig an, sinkt im dritten Akt zu völliger Gleichgültigkeit herab, wird aber gerade in diesem aussichtslosen Kampf gegen die Dichtung zu sehr hergenommen, um für den neuen Aufschwung der letzten beiden Akte noch Atem genug zu haben. Pietät, oder richtiger: Angst vor den Cerberussen der Pietät, hat verhindert, daß der Mittelteil herausgebrochen wurde. Pietät ist der Feind alles Fortschritts. Hier hat sie Reinhardt einen seiner legitimsten Siege, uns eine der reinsten Kunstfreuden geschmälert.

Die Aufführung ist nämlich auf dem Wege zur vollen Höhe auch schauspielerisch soweit gekommen, wie im neuen Deutschen Theater keine Aufführung einer klassischen Tragödie zuvor. Sie hätte, wär' sie ganz hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt. Es ist ein Genuß, mitanzusehen, wie Reinhardts Ensemble immer reicher, immer vollständiger, immer farbiger wird: wie die Wünschelrute dieses unheimlichen Menschen Talente aus der Verborgenheit holt; wie sein Spürsinn in altbewährten Kräften ungekannte fruchtbarere Gegenden wittert; wie seine Energie die

einen wie die andern bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit, nur manchmal auch darüber hinaus peitscht. Vor drei, vor zwei Jahren noch begann und schloß selbst die Freundeskritik fast jeder Reinhardtschen Stilaufführung mit Klagen über die Lückenhaftigkeit des Ensembles und über die Mangelhaftigkeit der Sprechtechnik. Heute stehen an einem Abend auf beiden Bühnen der Schumannstraße fünfundzwanzig Schauspieler, die auf dem anspruchsvollsten Boden Figur machen würden, und nicht einmal die Feindeskritik behauptet, daß die Sprache des ‚König Lear‘ zu kurz gekommen sei. Im einzelnen ist selbstverständlich allerlei auszusetzen. „Soll“, sagt Tieck, „der ‚Lear‘ mit allen seinen Personen und unzähligen Bedingnissen nur ganz vollendet dargestellt werden, so muß das deutsche Theater auf dieses Werk Verzicht leisten“. Auch das Deutsche Theater. Unter den Bösen ist Regan allenfalls passabel abgerichtet. Als ihr geliebter Edmund fällt Herr Beregi durch die Allüren eines Hoftheaterlieblings aus dem mehr demokratischen Ensemble. Dann kommt es besser. Von links liebt Glosters Bastard Frau Helene Fehdmer, deren Weichheit ein so entschiedener Ausdruck störrischer Bestialität kaum zuzutrauen war. Beim Haushofmeister dieser Goneril, Herrn Friedrich Kühne, ist die Bestialität servil und bis zu einem solchen Grad der Täuschung widerwärtig, daß man, fast wie ein Schmierengast, den Hundsfott prügeln möchte. Die sämtlichen Kanaillen aber meistert, bei Shakespeare wie bei Reinhardt, Herzog Cornwall. Herrn Hartau sprüht die Schändlichkeit aus allen Poren. Er schwelgt in seinen Roheiten mit einer Wollust, die nur sadistisch zu erklären ist. Es ist nicht einzusehen, warum nicht auch die kleine Menschenwelt der Shakespeareschen Tragödien nach dieser physiologischen Methode Blut zugeführt bekommen soll. Im großen ist der Erneurer Mitterwurzer ganz genau so vorgegangen. Die Partei der Guten hat naturgemäß derlei nicht nötig. Ein volles, von einer einzigen Empfindung volles Herz auf dem rechten Fleck zu haben, ist ihre vornehmste Tugend. Den wackern Edgar zwingt die Not der argen Zeit, sein volles Herze unter einer Hülle zu verstecken, die nicht Theaterkritiker, sondern nur armes Volk von Narren, Irren, Blinden zu betrügen braucht. Herr Walden wendet zu viel virtuose Mühe an den Mummenschanz, um einen Ton von schlichter Innigkeit ganz rein herauszugeben. Bei Moissi ist es umgekehrt. Der süß und bittere Narr erscheinen nicht zugleich: der süße geht voran, wenn man nämlich seinen Witz bitter, seine Melancholie süß nennen will. Moissis Gestalt steht auf Besorgtheit, Wehmut, Gram und all den seelentiefen Eigenschaften, die ihren grauen Haaren angemessener sind als schellenlaute Lustigkeit. Die bricht nur manchmal wild hervor, um sich dann desto scheuer zu verkriechen. Dieser Narr härmt sich nicht erst, wenn seines Königs jüngstes Kind zu Schiff nach

Frankreich, sondern weit mehr noch, wenn sie nah. Er liebt Cordelien, und liebt sie, da sie Lucie Höflich heißt, aus Gegensätzlichkeit und Wahlverwandtschaft. Dies Bildnis herber Blondheit ist bezaubernd schön und hat die Sprache nur erhalten, um zu verbergen, was es fühlt. Es ist spröde und eigenwillig, trotzig und hart, von gänzlich anderm Schlag als die Blauveigelein der Bühnenkonvention, und noch beim Wiedersehen von keuschester Verhaltenheit. In einem Teilensemble rein norddeutscher Schauspieler wäre die Höflich Führerin der Frauen. Unter den Männern wäre der ersten einer Herr Paul Wegener. Sein wunderbarer Gloster ist von Hebbel. Intuition gehört dazu, um aus den kargen Zügen dieser Parallelfigur ein Menschenkind von solcher Evidenz der Adligkeit zu formen. Dem Titel nach ist Kent dem Grafen Gloster gleich. Dem Wesen nach ist er von gröberm Faden, doch nicht von kleinerer Zuverlässigkeit. Gewissermaßen der Horatio Lears. Da übertrifft es denn alle Erwartungen und ergreift mich noch in der Erinnerung, mit welchen Blicken der Kent des Herrn von Winterstein an seinem König hängt, mit welchen Lauten von rauher Ungesittetheit der treuste Diener seines Herrn den Anschein weckt, als litt' er nichts, indem er alles leidet.

Sei Kent nur ohne Sitte, wenn Lear verrückt. Wenn Lear verrückt, ist Schildkraut am vernünftigsten. Sein Wahnsinn ist ohne Phantastik, und so fest meine Ueberzeugung steht, daß die Tragödie sich nicht früher auf unsrer Bühne einbürgern wird, als bis die Bühne auf die Ausmalung des Wahnsinns verzichtet hat, so unzweifelhaft ist es mir doch, daß dieser Wahnsinn vorläufig noch erschütternder ausgemalt werden kann und muß. Im ersten und im dritten Teil hat mich niemals ein Lear wie dieser mitgenommen. Soll ich vor dem primären Eindruck mit den andern heucheln, daß ‚Majestät' gefehlt hat, weil Schildkraut klein und kein Germane ist? Er hat, was schwerer wiegt, die Majestät des Schmerzes und die Majestät eines unendlich gütigen Herzens, und übrigens: da Lear sich jeden Zoll 'nen König dünkt, ist bereits verrückt! Schildkraut wird weder in seinem Schmerz larmoyant noch in seiner Güte hausväterlich, und damit hält er nach unten eine Grenze ein, diesseits von welcher ich mir einen achtzigjährigen König durchaus denken kann. Die Könige, die ringsherum von Gottesgnadentum umflossen sind, gibts mehr im neuen Deutschland als in einem fabelhaften Britenland. Wenn andre Lears cholerisch sind, ist dieser hier ein Melancholiker. Seine Versunkenheiten sind am packendsten. Sein Zorn geht schließlich immer in ein Schluchzen über. Vorher hat er Momente, wo er in seiner Herzensnot auf einmal sachlich wird, daß es den Hörer eiskalt überläuft. Die überlieferten Effekte der Tragödien fallen untern Tisch. Was sie ersetzt, ist stark genug, um dieser Schöpfung einen Ehrenplatz zu sichern.

Grasso/ von Vollmoeller

1

Grasso bedarf für seine Person keiner Einführung. Eine künstlerische Persönlichkeit von seiner Zucht und Größe könnte durch voreiliges Lob nur an Wirkung verlieren.

Grasso wird jetzt, ein halbes Jahr nach den Triumphen von Paris und London, auf einer deutschen Bühne stehen. Findet er hier nicht den frenetischen und vielleicht etwas snobistischen Beifall von Marigny und Shaftesbury, so erwartet ihn dafür gewiß eine ruhige und tiefe Würdigung. Für die wenigen Deutschen, denen Grasso schon mit seinem ersten Auftreten in Rom zu einem künstlerischen Erlebnis geworden ist, wird es ein interessantes Schauspiel sein, wie sich am nächsten Morgen das Phänomen Grasso in der Kritik der Theaterhauptstadt der Welt spiegelt.

2

Denkwürdiger noch, als die Wirkung des Schauspielers Grasso (der immer ein Einzel- und Ausnahmefall bleibt), könnte der Eindruck werden, den sein Ensemble im deutschen Theaterleben hinterläßt. Denn so wenig Grassos schauspielerische Eigenart mit dem Begriff ‚sizilianisch‘ zusammenfällt (am wenigsten für seine eigenen Landsleute), so gewiß sind die ‚Sizilianer‘, wie wir sie heute sehen, ein Werk seiner eminenten Regiebegabung und seiner grandiosen und bei diesem ‚kindlichen Riesen‘ fast erschreckenden artistischen Bewußtheit:

ohne die exotische Geschmackskultur und die bestechende äußere Dekorationskunst der Japaner, ohne das hohe künstlerische Einzelniveau und die reichen szenischen Mittel der Russen bringt Grasso mit seinen Sizilianern Bühnenwirkungen hervor, die uns irgendwo näher und tiefer angehen als der Fächertanz der Geisha und eine russische Frühsommernacht.

Mit den zerknitterten, durchlöcherten Dekorationen einer wandernden Schmiere, mit einem Küchentisch und zwei Strohstühlen vor einem schlechtgemalten, wackelnden Hintergrund bringt er uns letzte, tiefste Menschheitseindrücke, die trotz des peinlichsten Lokalkolorits ebensogut aus Witechapel geschöpft sein könnten, aus Pantin oder den Niederungen New Yorks, wie aus den Hafenschenken und Vororten von Catania. Mit dreißig einfachen Männern und Weibern des Volks bringt er Gruppen und Bewegungen: Tanz, Fest, Leichenmahl und Hochzeit, von einer Vehemenz und Stärke, wie sie auf keiner europäischen Bühne je erlebt wurden, und wie sie vielleicht der große Magier im Deutschen Theater träumt.

Grasso ist vielen der Suchenden, Schaffenden und Zweifelnden, Kritischen oder Unkritischen, Gröbsten und Feinsten, Grasso ist der ganzen großen Zahl der Theatermüden ein neues Erlebnis und eine wunderbare Gewähr ältester Hoffnungen und neuer Möglichkeiten.

Ein Figaro-Jubiläum / von Sperando

Vor einigen Monaten widmete ich an dieser Stelle dem Opernjahr 1907/1908 einen Nachruf. Ich wies darauf hin, daß unser Opernhaus einige Novitäten bei Mozart finden könnte, der im allgemeinen bei den hohen und höchsten Herrschaften nicht beliebt zu sein schiene. Für die Erziehung der Sänger, meinte ich, wäre da auch manches herauszuschlagen. Denn diese Sänger, die sich während einer Opernsaison alle Diatonik nach und nach abgewöhnen, dürfen bei dieser Gelegenheit ihr Tonbewußtsein einer nähern Prüfung unterziehen. Nicht nur dieses, sondern auch die verschiedenen Gesangsmethoden, die ihre Stimme in günstigen Fällen zu einem effektvollen Mischprodukt gemacht haben.

Und nun ist meine Sehnsucht zu einem Viertel erfüllt. Man hat die fünfhundertste Vorstellung von ‚Figaros Hochzeit' zu einer Art Bußtag benutzt. Ist auch nicht Besserung auf der ganzen Linie erzielt, so muß man doch rühmen, daß musikalisch vieles liebevoller behandelt worden ist. Als allgemeine Beobachtung drängte sich ein nervöseres Tempo auf, als es die Mozartzeit vertragen kann. Das hinderte aber nicht die feinere Ausarbeitung der Partitur durch Leo Blech, unter dem das Sekkorezitativ seine Auferstehung feierte. Auch dieses wurde, was Nuancen betrifft, mit dem Kostüm des zwanzigsten Jahrhunderts bekleidet. Nun, man darf nicht puritanisch einen Mozart von Anno dazumal fordern, von dem kein Mensch genau weiß, wie er ausgesehen, wie er sich angehört hat. Wahrscheinlich würden wir den überstilvollen Mozart als Kuriosität anstarren. Ob Fräulein Frida Hempel, die Susanne, im Jahre 1790 Gnade vor den Augen des Publikums gefunden hätte? Vor den Augen nicht, aber vor den Ohren vielleicht. Fräulein Hempel wird für den Ziergesang ganz rein erhalten. Da sie ihn nicht genügend zu beleben weiß, sondern ganz objektiv der Bewunderung der Zuhörer überläßt, so wirkt er manchmal wie ein Anachronismus. Ihre Susanne zerfällt also in zwei Hälften, von denen die eine gut, die andre konventionell schlecht ist. Sie bietet keine persönliche Leistung, wird ihrer auch wohl kaum je fähig sein. Herr Baptist Hoffmann übersetzt den Grafen sehr ins Spießbürgerliche. Seinem Ton fehlt die Schlankheit, die nichts weiter sein soll als die Wiederholung seines Wuchses. Herrn Putnam Griswold gab die Natur nichts als eine schöne Stimme. Doch ich will nicht bei den einzelnen verweilen, da man diesmal ausnahmsweise von einem Ensemble sprechen darf. Nur Herrn Lieban muß ich, ungetreu dem Programm, als Typus des echten Künstlers hinstellen. Ich glaube, die B-dur-Arie mit solchen Zutaten hätte man auch 1790 voll gewürdigt.

Ists meine Schuld, daß ich in diesem Blatt nicht mehr von der Schaubühne, von der Regie erzählen kann?

Seien wir froh darüber, daß es im Opernhaus wenigstens noch ein musikalisches Gewissen gibt.

Lotte Medelsky / von Willi Handl

Ihr Anblick verheißt das Süßeste an Weiblichkeit; aber ihre Kunst hat einen bittern Geschmack. Diesem geschmeidig festen Leib, der dem Mädchentum nicht entwachsen will, und dem blassen Oval dieser Jungfrauenwangen möchte man zärtlich vertrauen; aber aus dem aufgerissenen Auge stürzt jählings wilder Schrecken, und die Lippen, erst noch lieblich übereinandergelagert, spannen sich schmerzvoll aus, wie bei den steinernen Masken der Gothik. Ihr verschüchtertes Lächeln scheint immer erst anzufragen, ob es darf, und ihre Stimme gar, in der mildesten Heiterkeit noch von Tränen umschimmert, wird im Moment der Klage und der Leidenschaft wie unter tausend Qualen hervorgepreßt. Nie sah man so zerreißende Schmerzen aus so sanfter Anmut wachsen, wie bei ihr. Enttäuschte Innigkeit, tötlich erschreckte Mädchenschaft ist der wahrste Kern ihrer Kunst.

Daraus folgt, daß diese Kunst im innersten Wesen bürgerlich sein muß; denn das ‚Mädchen' mit seiner heiklen Atmosphäre stets behüteter, stets gefährdeter Unberührtheit ist eine durchaus bürgerliche Erscheinung. Die Medelsky ist die letzte streng bürgerliche Schauspielerin von großem Format. Um sie herum nur mehr Adel — vom Schlage der Duse, der Sorma, der Bleibtreu — und die wilde Revolution, die proletarische, individualistische oder rationalistische Empörung, die ihre starken Führerinnen in Berlin hat. Dazwischen muß sich das Bürgerliche in der Kunst mehr und mehr bescheiden, verliert an Boden, stirbt ab. Ist es schon aufgefallen, daß wir heute fast keine Sentimentale mehr haben, keine Darstellerin schmelzender Sehnsucht und wohlschmeckender Leiden? (O süße Wessely, wie hat uns Jünglinge dein nie versiegender Quell salzloser Tränen gelabt!) Dies ist ein Zeichen; denn das Sentimentalische ist eine absolut bourgeoise Art des Fühlens: Sehnsucht aus den vier Wänden ins undeutlich Weite; Verlangen ohne Mut, Empfindlichkeit ohne Wehr, Klage ohne Tat; verliebter Jammer und Verliebtheit in das Jammern. Aber die Welt ist hart und wirklich geworden; und der Menschengeist schwärmt über sie hin, ins Ungeheure. Die billigen Seufzer des bürgerlichen Gemüts haben keinen Kredit mehr, sind außer Einklang mit dem Grundton unsrer Zeit. An jener Härte und Wirklichkeit zerbrechen sie, werden zum rauhen Schrei. Die Sentimentalität erschrickt vor ihrer eigenen Ohnmacht; ihre Süße wandelt sich in Bitterkeit. Dann aber wird sie uns wieder wert; denn sie gibt in ihrer Zerrissenheit ein wenig von der Zerrissenheit alles gegenwärtigen Lebens.

Dieser Zerfall der empfindsamen Rührung, ihr Uebergang aus Selbstgefälligkeit in Verzweiflung, hat sich auf unsrer Bühne in der Kunst der Medelsky am bedeutendsten angezeigt. Daß dies in Wien geschah, ist kein Zufall. Wien ist wohl von jeher die sentimentalste Stadt europäischer Kultur gewesen; und die wiener Stimmung von heute ist gestörte, mißlaunige, zerrissene, verzweifelte Sentimentalität. Da kam dieses holde

wiener Kind und hatte um die blühenden Lippen die ganze Süße, nach der diese Menschen sich sehnen. Und die ganze Bitternis, die ihre Gemüter verschreckt, war zwischen diesen süßen Lippen, sobald sie sich zur Rede öffneten. Die Innigkeit und Anmut dieser jungen Person war durch ihre durchdringende Herbheit als echt, als ortsgemäß und zeitgemäß wunderbar bestätigt. Man mußte ihre Kunst von ganzem Herzen lieben. Die Medelsky wurde, über Nacht beinahe, die große Sentimentale von Wien, die große Sentimentale von heute.

Ein Uebergangstypus. Noch ohne die Schärfe, Entschiedenheit, Wildheit der Darstellerinnen modernen Geistes, und doch schon mit unheimlicher Bangnis, mit bösen Fragen im Herzen, in der Kehle, in den Augen. Nur mit Fragen, die sich niemals wissentlich über ihre Person und ihr Geschlecht hinausheben, wie bei jenen Intellektuellen. Die müssen sich freilich, wo es die Aussprache mit den großen Problemen gilt, die uns alle gleichermaßen angehen, aus den Grenzen ihres Geschlechts, ihrer Klasse, ihres Geblüts wegzuspielen trachten. Die Medelsky aber wird in ihrer Kunst durch ihre Weiblichkeit, durch ihre Bürgerlichkeit, durch ihr Wienertum auf das Entschiedenste bestimmt. In dieser Enge bewahrt sich ihre beste Kraft; außerhalb müßte sie sich verflüchtigen und verlieren. Die literarischen Zweifler, Aufrührer und Zerstörer, von Ibsen und Wedekind abwärts, sprechen nicht zu ihrem Wesen. Wo die Weiber aufhören, Frauen zu sein, oder anfangen, ihr Frauentum zu kritisieren und zu differenzieren, da ist für ihre Gaben kein rechtes Gebiet mehr. Ihre Zunge verträgt nicht einen Gran bewußter Logik oder Dialektik. Was nicht unmittelbar aus ihren Instinkten kommt, hat mit dem Schönsten und Liebsten ihrer Kunst nichts mehr zu tun. Aber wo sie sich ganz auf ihre Natur verlassen, wo sie nur Mädchen und Bürgerkind sein darf, da gedeiht ihr Spiel zur wunderbarsten Vollkommenheit. Darum müssen die stärksten und echtesten ihrer Schöpfungen jenseits der Grenzmarke liegen, an der man das moderne — das analytische — Drama beginnen läßt. Dort, wo es noch feste, bestimmt ausgeprägte Charaktere gibt und der bürgerliche Sinn zwischen Gut und Böse entscheidet, wo Unberührtheit die einzige Ehre der Mädchen ist und das Weib nur um seines Geschlechtes willen geliebt und gesegnet, verfolgt und vernichtet wird — dort lebt ihre Kunst beglückt, wie in der Heimat, dort wächst sie ebenbürtig zur Höhe ewiger Dichtungen empor. Und wirkt dabei — hold und herb, wie sie ist — als bürgerlich Sentimentale doch auch modern. Modern, das heißt: im Zusammenhang mit dem Wissen und Wollen unsrer Zeit. Sie drückt es nicht aus, denn die Herrschaft über solche Gedanken ist ihrer Sprache nicht gegeben; aber ihre Menschlichkeit und ihre Weiblichkeit sind davon beschwert. Ihr Spiel gibt die künstlerische Spiegelung einer untergehenden bürgerlichen Gefühlswelt, und die Schatten des Untergangs spiegeln sich mit ab. In ihrem stärksten und tiefsten Schrei beben immer auch die Schauer der bürgerlichen Frauenschaft, die sie repräsentiert, vor der schmerzvoll drohenden Umgestaltung. Es ist ein

Todesschrei und ein Geburtsschrei zugleich. Denn wenn dieser Schauer nur um einen Schritt weiter ins Bewußtsein vortritt, wenn er durchdachter Inhalt und nicht mehr dunkler Antrieb des Schaffens ist, dann wird die Sentimentale zur Nervös-Intellektuellen, die Bürgerliche zur Modernen. Der ganze Reiz und die ganze Tragik dieser Entwicklung treffen in der Kunst der Medelsky zusammen. Ein bedeutsam zeitgemäßer Uebergangstypus.

Diese Unruhe der Nerven, diese erschütternden Krämpfe der Angst hat man oft als unzulässig hysterisches Wesen an ihr getadelt. Mit Unrecht, wie mir scheint. Es mag ja sein, daß das Gleichgewicht der einen und der andern harmlosen Rolle durch so qualvolle Ausbrüche gestört worden ist, daß die Helligkeit irgend einer Mädchenfigur unter der Spannung der mißtrauisch gewordenen Instinkte gelitten hat. Aber was bedeutet das gegen die menschliche Berechtigung, die tiefe innere Wahrheit dieser Schmerzensrufe? Sie haben sich noch immer in höchste künstlerische Werte umgesetzt, wenn der Schaffenden eine dichterische Form vorlag, groß und zeitlos genug, um auch jenes Erzittern, das von heute ist, ohne Trübung anzunehmen. Ganz erhabene Schöpfungen entstanden da, aus dieser tragödischen Umgestaltung des schlechthin Sentimentalen. Ihr Gretchen ist die vollendetste von ihnen, ein absoluter Höhepunkt jetziger Schauspielkunst. Zu der stillen Anmut, Güte, Kindlichkeit, zu allen hohen hellen Tugenden des Herzens tritt eben noch der unerklärte Schauer, der die Figur in das rechte, in das klassische Verhältnis zu diesem Manne und zu diesem Schicksal bringt. Eine herbe Kraft, aus den Tiefen der aufgestörten Seele geholt, verhütet es, daß dieser Kampf zwischen Weib und Welt zu dem trostlosen Massaker wird, dem die Sentimentalen harmlosern Schlages jammernd und seufzend erliegen. Wenn sie die Schmerzenreiche anruft, so ist es, als dränge ihr die Seele aus der Brust, aufwärts, vor den Thron der Hochheiligen. Und ihre Klage im Wahnsinn ist stark und hart genug, um Faustisches Uebermenschentum zu sich niederzuzwingen. Sie bleibt dabei immer das schlichte, unwissende Bürgermädchen Margarete, eine einzelne, vom Dichter und von der Darstellerin sehr individuell bestimmte Person. Aber von ihr geben jene Schauer aus, die das ganze Geschlecht, innerhalb seiner bürgerlichen Existenz, umdrohen. Durch dieses Mitspielen der Nerven, eine unbewußte psychologische Bereicherung der Rolle, hebt sie auch ihr Luischen Miller aus dem öden Tränensumpf, in dem das arme Kind sonst hilflos verkommen muß. An ihrer Amalia, Thekla, Leonore hat man erst gesehen, daß selbst diesen unseligen Schillerschen Liebhaberinnen das Leben einer vollen Menschlichkeit gegeben werden kann, während sie doch sonst immer nur aus einem Kehlkopf mit Flötentönen bestehen durften. Noch voller und noch rosiger wird das Bild, wenn mit den Zaubern ihrer ahnungbeschwerten Weiblichkeit auch die Zauber ihres Wienertums an der Dichtung frei werden. Dies macht ihre Hero zur reizendsten und zur rührendsten Wienerin, die je ein griechisches Gewand getragen hat. Das gibt ihrer Christine Weyring die ungesuchte Bedeutung eines kulturhistorischen Symbols:

süße, frische Blume, zitterst du vor den Wettern, die herandrohen, oder ist der Boden um deine Wurzeln schwank geworden? Wer als Wiener in Wien dieses wienerische Stück ansieht, den muß es beim Spiel der Medelsky überlaufen: die Lieblichkeit und die Todesangst einer ganzen wunderschönen Kultur, die sich nicht mehr zu halten weiß, wird da in einem offenbar. Und was man sonst ihre Hysterie zu schelten pflegt, wirkt jetzt als Reichtum des Gemüts, als Auftrieb ins Großartige, als tragische Verstärkung. Anders wäre der jähe Umsturz des erotischen Idylls, den der Dichter für seinen Schluß gebraucht, gar nicht menschlich zu fassen. Die Kunst der Medelsky macht ihn zu einem Erlebnis von tiefer Bedeutung.

Weil ihr das alles gegeben ist: die Lieblichkeit und die Herbheit des Mädchens, die Tüchtigkeit und die Verwirrung der Bürgerlichen und dazu noch der ganze Reiz und die ganze Trauer des Wienerischen — darum wird sie dort als ein kostbar lebendiges Dokument, ja als die Verkörperung dieser ausgehenden wiener Kultur mit einer fast dankbaren Innigkeit geliebt. An einem Theater, das ein schönes Bild dieser Kultur aufbauen wollte, müßte sie die Seele aller Weiblichkeit sein. Um sie herum dann die starken Intelligenzen, die zukunftfrohen Nerven, der neue Adel der neuen Frau. Inmitten dieser aber die schlichte und stolze, feste und zitternde wienerische Seele der Medelsky.

Gentleman/ von Peter Altenberg

Aus meinen Fünf-Minuten-Szenen

Das reizende Stubenmädchen: „Gnädiger Herr, ich bin verzweifelt. Ich habe Gentleman sein ausgewähltes Futter gegeben wie jeden Abend. Nun windet er sich in Krämpfen. Ich kann nicht zuschauen. Die arme gnädige Frau! Ich bin unschuldig!"

Der Herr sitzt unbeweglich, ungerührt, raucht Zigaretten.

Das reizende Stubenmädchen: „Meine arme, geliebte, vergötterte Herrin — — —!"

Dann sagt sie: „Ich muß einen Tierarzt holen — — —. Aber ich kenne mich nicht aus. Wo gibt es einen in der Nähe?! Gibt es überhaupt Tierärzte?!?"

Der Herr sitzt bewegungslos, raucht eine Zigarette.

„Ich muß nachschauen, wie es ihm geht — — —."

Ab.

Der Herr raucht, bewegungslos und ungerührt.

Das reizende Stubenmädchen kommt zurück: „Gentleman ist tot — — —. O meine arme, geliebte, gnädige Herrin!"

Der Herr bleibt bewegungslos, raucht Zigaretten.

Ab.

Es klingelt.

Die Dame kommt aus dem Theater.

„Es war wunderbar! Ich bin berauscht. Wie ich die Alkoholiker beneide! Sie können sich diese Zustände eigenwillig zu jeder Stunde bereiten; wir aber müssen auf eine ‚Rheingold'-Aufführung warten, unsern Seelen-Alkohol — — —."

Pause. Sie legt ab, das Stubenmädchen ist ihr behilflich.

„Weshalb sprang mir Gentleman nicht entgegen?! Schläft er?!?"

Das Stubenmädchen: „Ja, er schläft — — —."

„Er schläft sonst nie, wenn ich außer Hause bin; oder er erwacht gleich, wenn ich komme. Seltsam!" Pause.

„Weshalb rauchst du da ruhig deine Zigarette in dem Zimmer, in dem ich erst speisen soll?! Du tatest so etwas nie — — —. Es ist rücksichtslos. Es gibt irgendeine Veränderung — — —."

„Ja, es gibt eine Veränderung! Ich habe mich eines Konkurrenten entledigt, eines Widersachers, eines Störers meines Friedens — — —. Ich habe nämlich auch ein Anrecht auf Frieden, nachdem ich für dich ‚robotte'. Es ist merkwürdig, aber ich habe dieses Anrecht. Ich habe es!"

„Wo ist Gentleman?!?"

„Es wurde ihm übel nach dem Genusse seines ausgewählten Nachtmahls. Er bekam Krämpfe, dann fiel er hin und starb, deinen Namen lispelnd mit seinem brechenden Auge — — —!"

Die Frau legt sich auf den Boden, zusammengekrümmt.

Er: „Du hast ganz die Form eines getretenen Wurms! So sah ich aus bisher; aber ich habe mich langgestreckt und erholt — — —!"

Pause. Sie erhebt sich langsam.

Sie: „Was wirst du nun mit mir beginnen?!"

„Ich werde es versuchen, ich werde es unternehmen, dir Gentleman zu ersetzen!"

„Aber er sah doch nie, was an mir schlimm und unvollkommen war! Nichts störte ihn in seiner exaltierten Liebe — — —. Ich genügte ihm in allem und jedem!"

„Das war das Verbrecherische an eurer scheinbar idealen Beziehung. Er konnte nicht ‚hassen und verachten'; er hatte stets für alles den verzeihenden treuen Hundeblick! Ich aber will noch getreuer zu dir halten als Gentleman, noch getreuer, nämlich nur dann, wenn du es verdienst! Die exaltierte Liebe zu Tieren beweist die Unfähigkeit, sich mit andern Organisationen in edel-getreue Beziehungen zu bringen als mit jenen, die inferior und sklavisch gesinnt sind!" Pause.

Der Herr erhebt sich, geht zu ihr hin, ergreift ihre Hand: „Ich habe viel gelitten, Anna — — —."

Sie bewegt sich nicht.

Der Herr zu dem Stubenmädchen, das weinend alles mitgemacht hat: „Gehen Sie morgen zu dem berühmten Tierausstopfer Hodek in der Mariannengasse 7. Ich lasse ihn zu mir bitten — — —."

Der Vorhang fällt

Die Sprache des Operntextes

Franz Egénieff

Was Herr Georg Caspari in seiner Abhandlung ‚Die Sprache des Operntextes' behauptet, ist eine unumstößliche Wahrheit: jede Oper, die in einer andern Sprache aufgeführt wird als in der Ursprache, büßt einen großen Teil ihrer Schönheit ein. Ich habe öfters Gelegenheit gehabt, in Italien wie in Frankreich Opern mit einheimischen, minderwertigen Kräften zu hören, die mir einen tiefern Eindruck machten als später in deutscher Uebersetzung von unsern ersten Künstlern. Ebenso ungenießbar sind deutsche Opern, vor allem solche von Wagner, in fremden Sprachen. Aber italienisch oder französisch von Sängern oder Sängerinnen singen zu hören, deren Aussprache fehlerhaft, ist eine Qual, die größer ist, als die einer schlechten Uebersetzung. In London und Amerika werden deutsche, italienische und französische Opern nur in der Originalsprache aufgeführt, aber von deutschen, italienischen und französischen Sängern und nur ausnahmsweise von Ausländern, wenn diese die andre Sprache ganz beherrschen. Vor einiger Zeit hörte ich hier zwei unsrer bedeutendsten auswärtigen Künstler, unter anderm, ein Duett vortragen in einer mir scheinbar unbekannten Sprache: erst beim zweiten Vers entdeckte ich, daß es Französisch sein sollte! Ein andres Mal wurde von einem deutschen Sänger bei einer italienischen Aufführung — ich erwähne nur eines — das Wort ‚la sorte' so ausgesprochen, als handle es sich um eine Zigarrensorte! Daß so etwas den Genuß nicht erhöht, brauche ich nicht erst zu sagen. Meiner Ansicht nach also sollten Opern nur dann in der Ursprache aufgeführt werden, wenn die Direktion über ein vollständiges Ensemble verfügt, welches eine untadelige Aussprache der andern Sprachen ihr eigen nennt; andernfalls sind Uebersetzungen immer vorzuziehen.

Gustav Hollaender

Ich kann dem Verfasser des Artikels ‚Die Sprache des Operntextes' nur in allen seinen Ausführungen beistimmen. Bei der Internationalität der an großen Bühnen engagierten Opernkräfte dürfte es nicht schwer fallen, ein Ensemble zusammenzustellen, das die Meisterwerke der Opernliteratur in derjenigen Sprache, in welcher sie geschrieben, zu Gehör brächte. Die durch die Textübersetzungen zum Teil veränderte Melodieführung, wie sie — um nur ein Beispiel zu nennen — in Gounods ‚Margarethe' zutage tritt, wird dann vermieden werden. Auch der Vorschlag, zum bessern Verständnis der Handlung am Fuße des Theaterzettels eine kurze Inhaltsangabe zu veranlassen, fällt hoffentlich auf fruchtbaren Boden.

Franz Naval

Der Artikel ‚Die Sprache des Operntextes' verdient allgemeine Aufmerksamkeit. Ganz besonders sollten sich die Leiter erster Bühnen in den Großstädten für diese vorzügliche Idee interessieren. Ich selbst pflege bei meinen Gastspielen französische Opern in französischer, italienische Opern in italienischer Sprache zu singen.

Kasperletheater

Hollaender in Amerika / von Adolar

Master Smith, Besitzer der American Litteratur Co. Ltd., sitzt auf seinem Bureaustuhl, hat die Beine auf dem Schreibpult, den Zylinder auf dem Kopf, raucht und spuckt. Felix Hollaender, eine große Reisetasche in der Hand, schlüpft eilfertig ins Zimmer, sieht sich um und befestigt sogleich wortlos ein illustriertes Plakat: Max Reinhardt, the champion-director of the world! an der Wand.

Smith: Halloh, Gentleman, what's the matter?

Hollaender (mit dem Spazierstock gegen das Plakat schlagend): Herrreinspaziert, meine Herrschaften! Come in, ladies and gentlemen! Die gewaltige, ssenssationelle, riesenhaft=smarte und überaus tüchtige Gentleman Actors Company, Deutsches Theater und Kammerspielhaus, Berlin, kommt nach New York. Extradampfer! Extrapreise! Extravorstellungen! Conried, Hammerstein, Baumfeld sind greenhorns, sind versunken, sind abgetan. Three cheers für Max Reinhardt, den Meister=Direktor von Deutschland! Halloh, boys: Ihr werdet ihn sehen Regie führen jeden Vormittag von 9 bis 12, Entree 3 Dollars pro Kopf, an einem großen Regietisch — Fabrikat Pinkerton and Sons, Philadelphia. Ihr werdet ihn sehen . . .

Smith (spuckt gemütlich in die Luft): All right, gentleman: Ich sehe, daß Sie haben Talent. Sie sind ein Mensch, was paßt in die american world . . . Sie wollen bringen Master Max Reinhardt hierher? Well. Sagen Sie mir also nur, was er kann spielen mit his men and women . . . Kann er spielen drames?

Hollaender: All right! Three cheers for the good old Shakespeare!

Smith: Very nice! Kann er auch spielen comedies?

Hollaender: Sure . . .! Three cheers for the good gentlemen Shaw and Nestroy!

Smith: It's famous. Und was ist es, daß Sie machen in Ihre tragedies and comedies?

Hollaender: O, wir haben eigene Musik von eigenen Komponisten. Eigene Dekorationen von eigenen Malern. Eigene Möbel von eigenen Innen=Architekten . . .

Smith: Es ist nicht das, was ich meine . . . Ich meine: wir nur können konkurrieren mit Conried und mit die andern, wenn wir haben noch bessere trics als sie. You do'nt understand? Also: The Parsifal-Opera hat den tric mit die leuchtende Schale. The Lohengrin and the Hollaender-Operas haben die trics mit den Schwan und das ship. The Walküre hat die trics mit die Luftpferde und mit die Feuerzauber. Is'n 't so? Und welche trics haben Ihr?

Hollaender: Well, auch darauf bin ich vorbereitet. (Oeffnet die

Reisetasche) Hier meine Theaterzettel-Entwürfe. „Romeo and Julia. Ladies and gentlemen: den Romeo spielt der sehr ehrenwerte Alsseandro Moissi aus Italien. Direkter Nachkomme Romeos und Rosalindens. Sein Stammbaum ist an der Kasse einzusehen."

Smith (sehr befriedigt): Very beautiful in deed . . .!

Hollaender (nimmt einen zweiten Zettel): „The midsummernights-dream. Echte griechische Walderde. Echte griechische Bäume. Im dritten Akt der urkomische Johnny Waßmann in seiner Verwandlung vom Mensch zum Tier, vom Tier zum Mensch. Verwandlungen auf offener Bühne."

Smith: Charming . . . very charming!

Hollaender (entfaltet weitere Zettel): „Der Kaufmann von Venedig. Muley Hafid, der berühmte Rebell und Prinz von Marokko als Rätselrater. Rudolf Schildkraut, the greatest jewish actor of the world, als Jude Shylock. Nationaltracht. Echter Dialekt . . ."

Smith: Delicious . . . very delicious!

Hollaender: Und jetzt the greatest attraction. „King Lear. Im dritten Akt großes Boxermatch zwischen dem ehrenwerten Ludwig Hartau und dem tadellosen Paul Wegener. Hartau tritt Wegener mit dem Stiefelabsatz beide Augen aus. Gentlemen: es fließt Blut!"

Smith (brüllend): Three cheers for the splendid Master Hollaender! Hipp hipp hurrah! . . . Also gut, gut! Kabeln Sie Master Reinhardt: Wir machen die Sache!

Rundschau

Von körperlicher Beredsamkeit

Wenn für die Worte, die der Schauspieler spricht, das Beste vom Dichter vorgetan sein sollte — im Idealfall (Shakespeare, Goethe, Kleist) vorgetan ist — so bleibt dem Darsteller doch für den Ausdruck durch Haltung, Gang, Miene und Gebärde die größte Freiheit: hier kann er recht eigentlich schöpferisch wirken. Freiheit ist aber nicht Willkür — er kann es nur dann, wenn er sich die Kunst der körperlichen Beredsamkeit zu eigen gemacht hat.

Da muß es nun dem unbefangenen Beobachter auffallen, wie schwach Mimik und Gebärdenspiel bei dem deutschen Durchschnittsschauspieler entwickelt sind. Man kann sehen, wie Schauspieler in Not geraten, wenn sie eine Spielpause ausfüllen sollen, und wie sie, nur über wenige Ausdrucksbewegungen verfügend, eine oder zwei Gesten wiederholen oder, schlimmer noch, eine einzige Geste über das natürliche Zeitmaß ausdehnen. Als bequemes Auskunftsmittel muß dann ein markiertes Gespräch mit einem ebenso unbeschäftigten Partner herhalten.

Wie oft wird gegen das einfache Gesetz verstoßen, daß die Bewegung dem Ausdruck dienen soll. Ein Darsteller geht etwa, der Regieanweisung folgend, während der Rede des

Gegenspielers auf die andre Seite der Bühne. Er soll nun bei seiner Erwiderung, den Gang unterbrechend, sich zum Partner zurückwenden. Da kann es vorkommen, daß er den Satz der Erwiderung schon beginnt, wenn er dem Partner noch den Rücken kehrt, während doch der Satz eben die natürlichste Veranlassung gibt, sich dem Angeredeten zuzuwenden.

Ueber das fehlende oder fehlerhafte Mienenspiel vollends ist kein Wort zu verlieren. Neben Gesichtern, die in allen Lebenslagen starr bleiben, kann man solche sehen, bei welchen sich der Mund zum Weinen und zum Lachen in gleicher Weise verzieht. Als Entschuldigung dafür hört man zuweilen den Einwurf, der deutschen Art sei ein lebendiges und differenziertes Mienen- und Gebärdenspiel fremd und entgegen. Wäre dieser Einwand richtig, so müßte unsre bildende Kunst dieselben Symptome erkennen lassen. Zeigen deutsche Bilder und Skulpturen Kargheit, Monotonie, primitive Entwicklung der Geste? Sie weisen im Gegenteil den größten Reichtum und die feinste Differenzierung der Ausdrucksbewegungen auf. Studiert sie nur! Sie geben mannigfache Anregung und ergänzen die Beobachtung der Natur.

Die vernachlässigte Mienen- und Gebärdensprache bedarf der liebevollsten Pflege. Dazu gehört, zumal für den Anfänger, eine Vorübung der Muskeln, damit sie leicht und spielend gehorchen (Turnen, Tanzen und für die Mimik Kontrolle durch den Spiegel). Erst auf Grund einer sicher beherrschten Mienen- und Gebärdensprache kann das Schöpferische gelingen, die viel berufene ‚schöpferische Geste'. Diese ist ein Ausdruck durch Haltung und Gebärde, der nicht immer aus dem Wortlaut der Dichtung unmittelbar hervorzugehen braucht, ihn oft ergänzt und köstlich erweitert, immer aber aus der Tiefe des seelischen Vorgangs erwächst. Kennzeichen der schöpferischen Geste ist überraschende Neuheit und Schlagkraft, Wahrheit, gepaart mit charakteristischer Schönheit. Nur zwei Beispiele. Emanuel Reicher als sterbender John Gabriel Borkman schwingt mit weitausholenden seltsamen Armbewegungen den Hut zum inbrünstigen Gruß an die Berge, an die dunkeln, verderblichen Gewalten im Innern der Erde. Tasso-Kainz zieht den Vorhang seines Zimmers zu mit einer ruckartigen, heftigen Geste, welche die tiefe Erbitterung gegen die vermeintlichen Feinde und Ränkespinner prachtvoll zum Ausdruck bringt.

Die Pflege der körperlichen Beredsamkeit ist Aufgabe des dramatischen Lehrers und des Regisseurs. Für den Regisseur ist sie fraglos wichtiger als die Sorge um die äußern szenischen Zutaten. Eine hochentwickelte Mimik und Gebärdensprache gibt dem Auge des Zuschauers soviel zu tun, daß es die Dekoration gar nicht mehr aufnehmen kann. Mag sie plastisch oder gemalt sein, sie verschwindet dann mit ihren Details aus dem Gesichtskreis und wirkt nur noch als diskreter Hintergrund und Szenenabschluß. Dahin wollen wir.

Vorläufig freilich findet man in unsern Theaterberichten öfter eine Anerkennung über die Leistung des Dekorationsmalers als über das Mienen- und Gebärdenspiel des Darstellers — das doch ein wesentlicher Teil der schauspielerischen Leistung ist, mindestens dem sprachkünstlerischen Teil ebenbürtig. Ja, ist Mienen- und Gebärdensprache nicht die allen Völkern gemeinsame Ursprache, das eigentlich Primäre? Es ist eine Verdunklung des Sachverhalts, wenn

man sagt, die Gebärde ‚begleite' das Wort. Die Gebärde ‚sucht' vielmehr nach dem Wort, und wenn sie es gefunden hat, berichtigt sie es noch, ergänzt es, bekräftigt es, schwächt es. In dem zweiten Falle fühlt der Sprechende, daß das Wort unzulänglich ist.

Für die Richtigkeit, die Farbe des Vortrags ist die vorausgehende und gleichzeitige Geste Gebär- und Hilfsmittel: Eine drohende Geste erzeugt notwendig den drohenden Ton, eine zusammengekniffene Lippe den verkniffenen oder verbissenen Ton, eine verächtlich geschürzte den der Verachtung, die aufgereckte Gestalt den Ton des Selbstbewußtseins, die geduckte den Ton der Demut und Unterwürfigkeit.

Ausbildung von Mienen- und Gebärdenspiel ist demnach Vorarbeit für ausdrucksvolles Sprechen. Gewiß soll künstlerischer Instinkt die Mienen- und Gebärdensprache leiten — zuvor aber gibt es einen erlernbaren Teil, eine bewußte Technik.

Die einschlägige Literatur bietet vortreffliche Wegweiser. Neben den Werken von Piderit, Darwin haben wir insbesondere für die Mimik ein standard work — die viel zu wenig gewürdigten Beobachtungen des französischen Arztes Duchennes: Mécanisme de la physionomie humaine, Analyse électrophysiologique de l'expression des passions, Paris 1876. Die Behandlung eines teilweise gelähmten, anästhetischen Mannes gab Duchennes Gelegenheit zu seinen Versuchen, die ihn dahin führten, die Gesichtsmuskeln, welche den jeweiligen Ausdruck der Affekte geben, durch elektrische Reizung isoliert in Aktion zu setzen. Er fand, daß immer nur ein Muskel den vorherrschenden Ausdruck gibt, während nebenher mitarbeitende Muskeln den Ausdruck nicht im geringsten verändern. Durch elektrische Reizung eines Muskels gibt er dem stumpfen, gleichgültigen Gesicht seines Versuchsmodells präzis den gewollten Ausdruck des Tiefsinns, Zorns, der Melancholie, der Heiterkeit. Die photographischen Aufnahmen zeigen den stärksten lebendigen Ausdruck, während das Modell nichts empfand.

Was hier auf mechanischem Wege passiv bewirkt wird — die isolierte Arbeit des einzelnen Gesichtsmuskels, das kann der Schauspieler durch Willenskraft und Uebung aktiv erreichen. Alfred Walter-Horst

Molières ‚Amphitryon' in Mannheim

Der große Komödienwurf im ‚Amphitryon': die irdische Zweideutigkeit des Vorfalls löst sich durch die himmlische Eindeutigkeit des Geständnisses in Wohlgefallen auf! Die erhabene Unverfrorenheit dieses Geständnisses aber zerstört gleichermaßen Amphitryons Ansehen als Ehegemahl und Jupiters Ansehen als Gott. Die Dritte in dem natürlich-unnatürlichen Bunde, Alkmene, zwittert zwischen der ungemeinen Illegitimität einer göttlichen Bettgenossin und der gemeinen Legitimität einer treuen Feldherrngattin unsicher hin und her, keiner also geht aus dieser zur metaphysischen Eindeutigkeit emporgefälschten Zweideutigkeit heil hervor — auch der noch ungeborne Herkules (was ist uns, hier, Herkules?) nicht! Und doch einer: Sosias! Unter Molières dienenden Schelm-Geistern ist er der schelmischsten einer. Bedroht und geschmäht und geschlagen und gestoßen und getreten und ausgehungert und gar entsosiast wird er — drei Akte lang. Indes, wenn der Vorhang über Amphitryons Ehekomödie fällt, spiegelt sich die ganze und letzte Ueberlegenheit des Zweiflers in seiner Grimasse. Ein paar

blaue Flecken außen und einen leeren Magen innen: sonst aber steht er mit seiner intakten Gattin Cleanthis äußerlich und innerlich intakt da: der überlegene Diener. Sosias war eine Rolle des Komikers, war die Rolle des Menschen und Künstlers Molière.

Fritz Rumpf, dessen Bearbeitung bei Oesterheld & Co. erschienen und jetzt im mannheimer Hof- und Nationaltheater aufgeführt worden ist, hat die reich quellenden Humore des Originals modern pointiert. Ganz im Geiste und nach den Worten Molières! Er hat aus der Komödie des siebzehnten eine des zwanzigsten Jahrhunderts gegossen. Daß dies gelang, ist ein hohes Lob für Rumpf, ein höheres für Molière.

Die ausgezeichnete mannheimer Darstellung, die das Stück als eine andere Offenbachiade nahm, verschaffte ihm einen geradezu stürmischen Heiterkeitserfolg. Hagemann hätte in der Inszenierung nur noch etwas herzhafter und unbekümmerter den Komödienstil ausprägen sollen. Ein feiner Regiewitz aber ist es von ihm, wenn Alkmene im zweiten Aufzug Jupiter ein Böcklein als Opfergabe darbringt und ihm, die Hand pathetisch auf des Böckleins gehörntes Haupt legend, dankt ... „für das erhabne Siegeszeichen, mit dem des Gottes Huld, des gnadenreichen, die Stirn Amphitryons geschmückt!"

Hermann Sinsheimer

Kritikensammlung

V

Kunstkritische Plaudereien aus fünfundzwanzig Jahren hat Ernst von Wolzogen gesammelt und, unter dem Titel: ‚Ansichten und Aussichten', bei F. Fontane & Co. verlegt. Eine ‚Auslese' von Essays, die für deren Gesamtheit das Schlimmste befürchten läßt. Leeres Geschwätz, dessen Binsenweisheit allerdings Zabels, Goldmanns und Stümckes Kostgänger erfrischen und belehren dürfte. Richtiges Gerede über ernsthafte Dinge, pathologische Eitelkeit und krankhafte Freude an sinnlosen Projekten amüsieren auf den ersten fünfzig Seiten und langweilen auf den folgenden dreihundertundvierzig, trotz aller Beweglichkeit des Ausdrucks, trotz einer sichern Beherrschung der veralteten Feuilletonform. Wolzogen will, vor allem, den bösen Kritikern einen Hauptschlag versetzen, aber sein Gleithieb trifft uns nicht, und den paar harmlosen Reporternichtigkeiten wird zur Not die Haut geritzt. So wirkt die Totalität flach und lähmend langweilig und spricht gegen die leiseste Begabung zum sporadischen oder zünftigen Kritisieren. Aber mit zweiundvierzig gedruckten Bänden glaubt er für ästhetisches Gerede sich ein Vorrecht erschrieben zu haben, und durch Prachern mit ‚großen Stößen unveröffentlichter Kompositionen' Einwänden gegen seine teils banalen, teils unsinnigen Musikkritiken begegnen zu können. Er scheint alles Ernstes überzeugt zu sein, daß produktive musikalische Begabung (die er übrigens niemals und nirgends erwiesen hat) mit der des Kritikers identisch ist. Durch soviel Kopflosigkeit und komische Grandezza entwaffnet, muß ich seine plumpen Ausfälle gegen die ‚zunftmäßige Kritik' („über die er als schaffender Künstler ——— selbstverständlich so schlecht wie nur irgend möglich denkt") unbeantwortet lassen. Er möchte so gern sudermännisch kommen und bleibt doch nur ein wenig wohl(er)zogenes Schreiberlein. Und von dem können wir ruhig alles einstecken.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Regiepläne

Der Liebhaber

Komödie in drei Akten von Bernard Shaw
Deutsch von Siegfried Trebitsch
Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer, Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters zu Berlin
Inszenierung von Dr. Eugen Robert
Dekorationen nach Entwürfen von Oskar Kaufmann

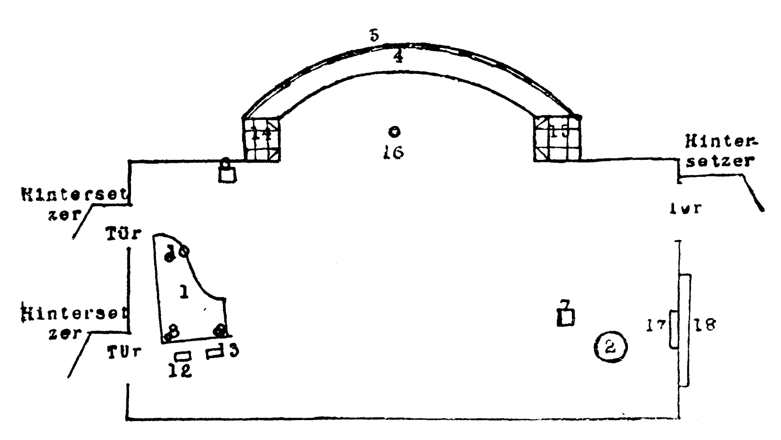
Personen

Craven — Hermann Nissen, Julia — Ida Roland, Sylvia — Helene Ritscher
Cuthbertson — Guido Herzfeld, Grace Tranfield — Maria Mayer, Leonard
Charteris — Paul Otto, Dr. Paramore — Adolf Edgar Licho, Klubpage —
Kl. Collani

Dekorationen

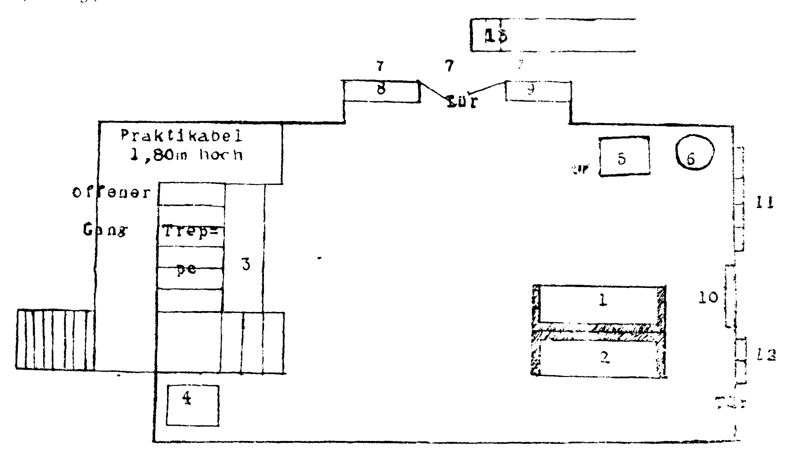
Erster Akt

Nicht zu großes und hohes englisches Zimmer, bis zur Höhe von 2,50 m, mit violettem Leinen bespannt, oben weiß getüncht. Hinten (4) große halbrunde Polsterbank in niedrigerer Erkernische; dahinter (5) fünf kleine Fenster mit Blumentöpfen. Rechts und links je eine Vitrine (14, 15) mit Kunstgegenständen. Großer schwarzer Flügel (1). Davor zwei Hocker (12, 13). Runder Tisch (2), zwei Stühle (6, 7). Kleiner Kamin mit Metallmantel (17), darüber eingebaute Nische mit Kunstgegenständen (18), drei Bilder.



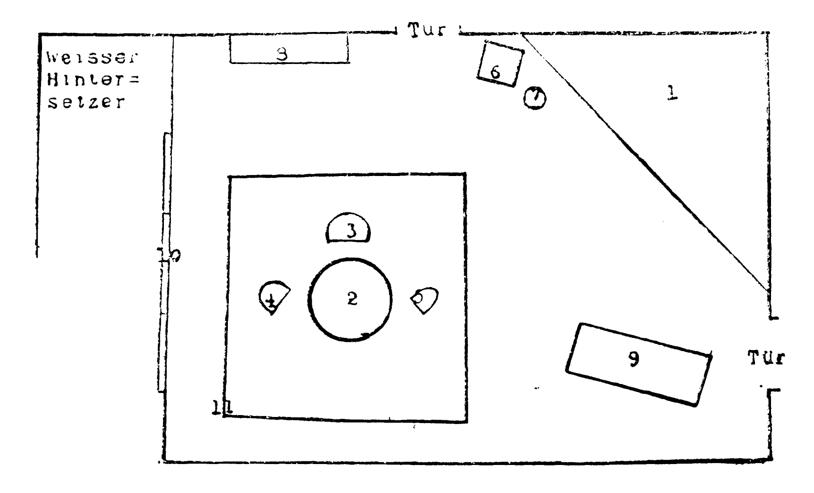
Zweiter und dritter Akt

Lesezimmer im Ibsenklub; 3 m hohe Holztäfelung, mit Intarsien. In der Hinterwand bis zur Decke reichendes Glasfenster und -tür (7), unten rechts und links Blumenparterre (8, 9). Links Treppe zu den andern Zimmern mit offenem Gang, in dem die Abgehenden noch sichtbar bleiben. Zwei große Klubsofas, mit den Rücken aneinander gestellt (1, 2). Polsterbank (3), zwei Klubsessel (4, 5); alle diese Möbel in rotem Leder. Runder Tisch (6), Kamin (10), eingebaute Bücherschränke (11, 12). Hinter der Glaswand abwärts führende Treppe (Versenkung; 13).



Vierter Akt

Wartezimmer bei Dr. Paramore. Vornehmes englisches Herrenzimmer, mit großgemusterter dunkler Stoffbespannung. Die hintere rechte Ecke wird ganz von einem sehr großen Kamin (1) eingenommen. Großer Teppich (11), auf diesem



runder Tisch (2), großer Fauteuil (3), zwei kleine Fauteuils (4, 5). Hinten schwerer Bibliothekschrank (8). Vor dem Kamin ein großer Sessel (6) und ein kleiner Tisch (7). Rechts vorne Divan (9). In der linken Wand ein großes dreiteiliges Fenster (10), mit Blumentöpfen davor. Verschiedene Bilder (Rembrandts Anatomie und andre).

Requisiten

Erster Akt: Notizbuch für Craven, Opernglas und Programm für Cuthbertson. Auf der Szene: Notenblatt auf dem Flügel, gelbes broschiertes Buch auf dem Tisch.

Zweiter und dritter Akt: Bücher, Zeitschriften auf den Sofas und dem Tisch verstreut. Blauer Kartenbrief und ein ausgeschriebener Brief für Charteris. Präsentiertablett und zwei Visitenkarten für den Klubpagen. Englisches medizinisches Journal für Dr. Paramore. Drei Plakate ‚Ruhe' an den Wänden.

Vierter Akt: Teeservice für drei Personen auf Silberplatte; Gebäck.

Beleuchtung

Erster Akt: Nacht. Zu Beginn brennt nur die Hängelampe in der Erkernische (16). Später wird auch die Stehlampe (10) und die beiden Leuchter auf dem Flügel (8, 9) angezündet (alles elektrisch). Die Erkerfenster werden von außen schwarz verhängt. Beleuchtung während des ganzen Aktes stark eingezogen, mit ein wenig rot gemischt.

Zweiter und dritter Akt: Sehr helle Tagesbeleuchtung, besonders die hintere Glaswand (7) muß ganz ausgeleuchtet werden.

Vierter Akt: Heller Sonnenschein durch das Fenster (10), vermittelst Scheinwerfer; außerdem indirekte Beleuchtung durch beleuchteten weißen Hintersetzer.

Masken und Kostüme

Craven: Graue Perücke und Schnurrbart. Erster Akt: Frack; zweiter bis vierter: Smoking.

Julia: Reiche moderne Lockenfrisur. Erster Akt: Grünseidene Straßentoilette à la Directoire mit champagnerfarbener Bluse; lange schwarze Crêpe-de-Chine-Schärpe. Großer schwarzer Hut mit grünen Straußenfedern. Zweiter bis vierter Akt: Weiße Crêpe-de-Chine-Toilette in Prinzeß-Form; schwarzer Hut mit weißem Reiher.

Sylvia: Fußfreier weißer Rock und weiße Hemdbluse mit kleiner schwarzer Kravatte. Im zweiten und vierten Akt: breitkrempiger schwarzer Seidenhut mit einfachem Band.

Cuthbertson: Reichliches, ziemlich langes Haar; glattrasiert. Erster Akt: Frack; Auftritt mit Schlapphut und Mantel. In den andern Akten: Smoking.

Grace Tranfield: Reiche moderne Lockenfrisur. Erster Akt: Gelbes Prinzeßkleid von Crêpe-de-Chine, Bolero und Schleppengarnitur von irischen Spitzen. Zweiter bis vierter Akt: Braunes Libertykleid in Prinzeßform mit braunem Samt und Guipurespitzen. Im vierten Akt: Sandfarbiger Samthut mit Rosen.

Charteris: Frisur: An den Seiten leicht ergrautes, nach links gescheiteltes, nicht allzu reichliches Haar. Erster Akt: Samtjackett und Samtweste, schwarz-weiß karierte Hose, ebensolche Kravatte und Strümpfe. Zweiter bis vierter Akt: Smoking.

Dr. Paramore: Rötliches, etwas lockiges, an der Stirn schon etwas zurückgehendes Haar. Dunkel gestreifte Hose, hochgeschlossene schwarze Samtweste, dunkelgrauer Gehrock, nicht nach durchaus korrektem Schnitt; modfarbene Gamaschen. Goldene Brille.

* * *

Juristischer Briefkasten

Herr Dr. Richard Treitel wird künftig Anfragen, die sich auf den Engagementsvertrag der Schauspieler und andrer Bühnenangestellter, auf die Provisionsbezüge der Agenturen, auf den Verkehr der Dramatiker und der Direktoren mit den Bühnenvertriebsfirmen, kurz: auf

sämtliche Rechtsverhältnisse des Theaters beziehen, in allen den Fällen beantworten, die nach irgend einer Richtung von allgemeinem Interesse sind. Es wird strengste Verschwiegenheit zugesichert. Wenn es sich um Vertragsfragen handelt, wird um Einsendung des Vertrages gebeten. Rückporto ist beizufügen. Im übrigen sind die Auskünfte für diejenigen Leser, die sich als Abonnenten ausweisen, kostenfrei.

Annahmen

,: Moskau, Schauspiel. Magdeburg, Stadtheater.

Dora Duncker: Die neue Zeit, Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

Victor Hahn: Felix Austria, Festspiel. Graz, Stadttheater.

Hermann Heijermans: Seltsame Jagd, Spiel. München, Schauspielhaus.

Richard Wolff: Der Kampf um Schneewittchen, Märchenspiel. Basel, Interimstheater.

Ernst von Wolzogen: Der unverstandene Mann, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

Stefan Zweig: Thersites, Tragödie. Cassel, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

21. 9. Fritz Hartmann: Der Wunderbare von Bevern, historisches Trauerspiel. Braunschweig, Hoftheater.

23. 9. Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metzsch-Schilbach: Der Kolonialskandal, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

19. 9. Henry Bataille: Mama Kolibri, Komödie. Wien, Bürgertheater.

3. in fremden Sprachen

Danceny und René Peter: Das Gold, Schauspiel. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Palle Rosenkrantz: Der rote Hahn, Komödie. Kopenhagen, Volkstheater.

Neue Bücher

Dramatik

Alexander Salkind: Arthur Schnitzler, Eine kritische Studie. Berlin, Curt Wigand.

Dramen

Hans Karl Abel: Michelangelo, Historie. Straßburg, Josef Singer. 131 S.

August Adelsberger: Jugurtha, Trauerspiel. Straßburg, Josef Singer. 121 S.

W. Conrad-Ritschl: Die Teufelssonate, Drama. Leipzig, Rudolf Haupt. 114 S. Mk. 2,40.

Karl Engelhard: Frithjof und Ingeborg, Dramatisches Gedicht. Straßburg, Josef Singer. 72 S.

Egon Friedell und Alfred Polgar: Goethe, Eine Szene. Wien, C. W. Stern. 22 S. Mk. 1,—.

Otto Hinnerk: Närrische Welt, Komödie. Berlin, Hermann Ehbock. 99 S. Mk. 2,50.

F. Hoffbauer: Johann Huß, Drama. Frankfurt am Main, Gebrüder Knauer. Mk. 1.

Jörg Joachim: König Saul, Schauspiel. Dresden, Rudolf Kraut. 119 S.

Wilhelm Hugo Klink: Lebensrätsel, Schauspiel. Böckingen, Süddeutsche Immobilienzeitung. 63 S. Mk. —,60.

O. Martin-Hoefer: Don Pedro der Erste von Castilien, Trauerspiel. Hamburg, Paul Hartung. 68 S. Mk. 2,—.

Adolf Paul: Der Triumph der Pompadour, Komödie. Berlin, Hermann Ehbock. 139 S. Mk. 3,50.

Walter Rolf: Ein Doge von Venedig, Drama. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 184 S. M. 3,—.

Kuno Schalk: Die Sintflut in Griechenland. Eine dramatische Warnung. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 78 S. M. 2,—.

Hans Seebach: Der Faun, Satirische Kleinstadtkomödie. Leipzig, Verlag Lumen.

Kritik

Hugo Erdmann: Aus den Papieren eines Kritikers. Gesammelte Essays. Straßburg, Josef Singer. 173 S.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

Wolfgang Madjera: Theaterdirektor und Publikum. Wiener Theatercourier I, 1.

Dramatik und Dramatiker

Paul Gottloeber: Was ist uns Lehrern Shakespeare? Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXII, 7.

Dr. Hönn: Aeschylus und die Modernen. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 37/38.

F. Stürmer: Die Aufopferung des Marquis Posa in Schillers ‚Don Carlos'. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXII, 7.

Kritik

Hans Landsberg: Der Haß gegen die Kritik. Morgen II, 38.

Bernard Shaw: An meine Kritiker. Morgen II, 39.

München

Hermann Diez: Zwischenaktsgedanken im Münchener Künstlertheater. Deutsche Kunst und Dekoration XII, 1.

Felix Stössinger: Prinzregentenspiele. Blaubuch III, 39.

Schauspieler

Leopold Kramer: Ludwig Martinelli. Wiener Theatercourier I.

Theatergeschichte

Hans von Müller: Ein berliner Theaterbrief. E. T. A. Hoffmann. Neue Revue II, 1.

Wagner

Edgar Istel: Wagners Tristanakkorde eine Reminiszenz. Musik VII, 24.

Karl Storck: Richard und Minna Wagner. Türmer X, 12.

Paul Zschorlich: Wenn Wagners Werke frei werden. Hilfe XIV, 34.

Zensur

In Cöln wurde dem Residenztheater Maurice Charpentiers Schwank ‚Die Zeisige' verboten, weil es unmoralisch sei, daß auf der Bühne ein uneheliches Kind über legitime Nachkommenschaft triumphiere.

Nachrichten

Das Hoftheater in Hannover ist nunmehr durch Allerhöchste Verfügung der berliner Generalintendanz unterstellt worden. Damit ist ein Zustand geschaffen, wie er bereits unter dem frühern Generalintendanten Botho von Hülsen bestand. Das Hoftheater in Hannover tritt durch diese Verordnung in dasselbe Verhältnis zur Generalintendanz, wie die Hoftheater in Cassel und Wiesbaden, das heißt: die Kontrakte von Mitgliedern dieser drei Theater können jederzeit auch für Berlin gültig gemacht werden.

Ende Oktober wird Wien ein neues Theater mit einem durchaus literarischen Programm erhalten. Eröffnet werden die ‚Wiener Kammerabende' mit der deutschen Uraufführung von Strindbergs ‚Scheiterhaufen'. Es folgen: Bahrs ‚Faun', Wieds ‚Fräulein Mathilde', Wedekinds ‚Junge Welt', Przybyszewskis ‚Schnee', Ibsens ‚Klein Eyolf', und andre Dramen. Die Regie liegt in den Händen des Direktors Franz Gstettner, des Oberregisseurs Heinrich von Korff und des Dramaturgen Oscar Maurus-Fontana. Die Leitung der eigenen Kunstwerkstätten, die die gesamte Ausstattung herstellen, führt Maler Geyling. Für die Zwecke des Theaters, das dreihundert Zuschauer fassen soll, wird der Josefssaal umgebaut.

Der Bühnenverlag A. Entsch hat aufgehört, ein selbständiges Unternehmen zu bilden, und ist in den Theaterverlag von Eduard Bloch übergegangen.

Die Presse

Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metzsch-Schilbach: Der Kolonialskandal
Schwank in drei Akten.
Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt: Zobeltitz wird bald wieder, auch wenn er lachen machen will, seine Aufgabe ernster und sein Ziel höher fassen.

Börsencourier: Neben den natürlich aus der Situation sich ergebenden lustigen Szenen machen sich auch gewaltsam eingezwängte, sehr naive Späße breit.

Morgenpost: Gerade in einer so aufrührende und überzeugende Liebe gestellten Handlung macht sich das Kolonialmilieu recht hübsch, denn es ermöglichte all die vielen guten und schlechten Witze, ohne die deutsche Schwankautoren nun mal nicht auskommen.

Lokalanzeiger: Dieses Stück gehört zu den Schwänken, denen nichts Besseres passieren kann, als daß die Kritik sich nicht um sie kümmert.

Vossische Zeitung: Wir haben nur den Direktor zu bedauern, den die Hungersnot des Repertoires so geschwächt haben muß, daß er sich von der erbärmlichsten Attrappe täuschen ließ.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 41
8. October 1908

Der natürliche Vater / von Herbert Eulenberg

Die jüngste dramatische Arbeit des Dichters, ein bürgerliches Lustspiel in fünf Akten, das in der ‚Modernen Bühne' — einer Sammlung dramatischer Werke, herausgegeben von Erich Reiß, verlegt von Hermann Ehbock in Berlin — erscheint, und von dem hier der erste Akt mitgeteilt wird. Das Stück spielt „vor etwa fünfzig Jahren bei und in einer kleinen deutschen Stadt, in der man gut zu leben weiß".

Erster Akt

Ein kahler Gartensaal in einem Landhaus vor der Stadt. Das Ganze macht den traurigen Eindruck vergangener Herrlichkeit. Ein altes Bild und eine Laute hängen verlassen an der Wand, und ein paar Möbel erzählen jedem die triste Geschichte ihres Verfalls. Links hinten führt eine breite lahme Glastüre in den Garten; rechts hinten und rechts seitlich gehen zwei kleinere Türen ins Haus. Draußen scheint die wechselnde Sonne eines Frühlingsmorgens. Richter Thomas und Blasius im Gespräch.

Blasius: Wir wollen hoffen, daß der Fall heute ein gutes Ende nehme.

Thomas: Amen! Das gebe Gott! Ist meine Nichte schon bereit?

Blasius: Sie läßt sich oben von ihrem Lehrer die Haare kämmen.

Thomas Und der Herr Bräutigam?

Blasius: Jemine, Herr Richter, der wird nicht auf sich warten lassen. Wenns Wasser kocht, kommt der Dampf von selbst.

Thomas (hat indes seinen Amtsrock angezogen): So! Da wäre ich in Positur. Nun könnte das Heiraten anfangen. (Hängt seinen andern Rock auf) Hoffentlich trägt der Nagel noch meine Alltäglichkeit! — Sitzt das hinten auch gut bei mir?

Blasius: Wie der Schwanz am Pferd. Wenn alles andre heute nur so klappen würde.

Thomas: Der Herr Bräutigam bringt wohl diesmal die nämlichen Trauzeugen mit?

Blasius: Gewißlich! Der kennt doch sonst keine Menschenseele auf der ganzen Welt.

Thomas (in seinen Akten blätternd): Ich frag' nur um des Protokolls willen: Apotheker Düsterich und Steinmetz Meinardus?

Blasius: Natürlich. Beides Dunkelmänner von Gewerbe. Eher zum Rattenvergiften auf die Erde gesetzt als zum Trauzeugen.

Thomas: Was schneidet Ihr denn wieder für Fratzen, Blasius? Ihr beschwört ja förmlich ein neues Verhängnis herauf.

Blasius: Ich halte mir so ein paar Ahnungen aus Liebhaberei.

Thomas: Ein hübsches Ungeziefer! — In einer Stunde ist alles erledigt und meine Nichte gnädige Frau und Ihr ein alter Esel.

Blasius: I—a!

Thomas: Wenn man nur nicht so ungeduldig wäre nach der ersten Geschichte.

Blasius: Damals kamen wir nicht weit bei der Operation, als meine Herrin ‚au!' schrie.

Thomas: Und wenn meine Nichte nicht so dickköpfig wäre!

Blasius: Wollen der Herr Richter nicht indessen ein Glas Morgenwein bei uns trinken? Ich hab' ihn drüben verschlossen für trübe Stunden. Es hat noch gute Weile, bis das Brautpaar die Ringe wechselt.

Thomas (packt ihn an den Ohren): Daß Ihr das verwünschte Saufen nicht lassen könnt!

Blasius: Au, o weh! Heiliger Zebedäus! Was soll man hier den ganzen langen Winter vor Kälte und im Stockdüstern anders anfangen! Wir sparen am Licht wie der Neumond.

Thomas: Bald hat die Bettelwirtschaft ein Ende.

Blasius: Wenns wahr wäre!

Thomas: Kommt mit zu Euerm Morgenwein! Ich kann mein Frühstück dabei verzehren.

Blasius: Der Herr Bräutigam und seine schwarzen Trabanten werden ja auch bald aus der Stadt hier sein.

Thomas (schneidet die Kruste von seinem Brot und wirft sie auf den Boden): Hier! Damit die Mäuse etwas zu knabbern haben. Die verhungern auch noch bei lebendigem Leibe.

Blasius: Sie tun mir oft wirklich leid, die armen Luders, wenn sie aus ihren Löchern einen anbetteln, daß es einen Kater jammern könnte.

Thomas: Kommt mit, alter Schwede! Tröstet Euch! In einer Stunde geht hier das goldene Zeitalter an.

(Sie gehen hinten rechts ins Haus; Anselm, ein reicher Mann, kommt mit seinen zwei Trauzeugen)

Anselm: 's wird Regen geben, verlaßt euch drauf! Was gilt die Wette? — Ach, ihr habt ja kein Geld. — Düsterich, was denkst du, Mensch?

Düsterich: Ein trüber Tag, um Hochzeit zu machen.

Meinardus: Aber die Erde riecht schon nach Frühling.

Anselm: Ja, leider, Meister Meinardus, und die Toten schicken uns wieder ein paar Blümchen herauf, damit ein Narr wie Sie sein Pläsierchen dran hat.

Meinardus: Gott bewahre, ich habe mehr Sorgen als Freuden auf der Welt.

Anselm: Das gehört doch zu einem anständigen Menschen, vor dem Gott den Hut abnimmt. — (Er pfeift) Nun, wo bleibt denn mein Bräutchen heute? Haben wir das weiße Kleidchen noch nicht am Leibchen? Nähen wir noch blaue Bänder an die Wäsche? Haben wir die schwarzen (er reibt sich die Hände) Strümpfchen noch nicht angezogen?

Meinardus: Wie wäre es, wenn wir hinterher in der Stadt ein Glas zusammen tränken?

Anselm: Nein! Wozu?

Düsterich: Wir sind ja ohnedies heiter aufgelegt.

Anselm: Sie haben den Kopf heut voll Gimpeleien, Meinardus. — Ueberdies hab' ich keine Zeit mehr nach der Trauung. Ja, ja, glotzt mich nicht so an, ich hab' euch nichts fortgenommen. Ich bin euch nichts schuldig. Ich zahle mehr Steuern als ihr. Ich . . .

Meinardus: Ein hübsches Viertelstündchen zur Aussprache wird uns doch bleiben?

Düsterich: Du wirst uns ja nicht gleich verlassen, Anselm!

Anselm: Was preßt ihr mich aus? Ich muß verreisen nach Kanada, nach Sibirien, ganz weit weg, dorthin, wo die Menschen wieder Schwänze bekommen und auf vier Beinen springen und keine Gesetze haben. Was lauscht ihr mich aus? Ich habe Verwandte dort.

Düsterich: Du wirst ja ganz aufgeregt.

Meinardus: Ist dahinter etwas verborgen?

Anselm: Hä! Frag' ich euch eure Geheimnischen ab? Revidiere ich eure Seelenbücher? Beriechе ich euch, ob ihr irgendwo stinkt?

Meinardus: Um Jesu Willen nicht.

Düsterich: Wir sind doch gute Freunde geworden.

Anselm: Ich habe euch heute morgen nötig in euern schwarzen Kamisols. Weiter nichts! Dann sind wir geschiedene Leute, und ihr könnt mich jenseits des Aequators ausschellen lassen. Mich bringt kein Taucher wieder.

Düsterich: Du tust ja so, als wenn du etwas wie ein schlechtes Gewissen hättest.

Anselm: Nein, nein! Die Krankheit kenne ich nicht, alter Pillendreher. Mich sticht nichts; ich habe mir eine Hornhaut angelebt.

Meinardus: Wir haben doch so gemütliche Stunden mitsammen verbracht. Das müssen Sie anerkennen.

Anselm: Danke! — Als ob ich nicht überall anderswo Kreaturen fände, mit denen ich Domino spielen und übers Wetter schwatzen könnte.

Düsterich: Wie schade!

Anselm: Nun wäre klare Luft um uns, liebe Freunde. Hol' der Kuckuck allen blauen Dunst! Es tut einem wohl, sich einmal so von Herzen auszusprechen, nicht wahr?

Meinardus: Ach, ja!

Anselm: Jetzt wär' ich recht in der Stimmung, mich zu verheiraten. Sakrament! Still! Kommt da nicht meine Jungfer Braut? ‚Jungfer Braut', jeder Buchstabe ist Schokolade. Bald werde ich dich anknabbern wie Marzipan, du honigsüßes Ding, und wie eine Wespe all deinen Zucker naschen.

Düsterich: Wieviel Poesie du haben kannst!

Meinardus: Und dort hängt ja schon der Rock vom Herrn Richter.

Anselm: Kommt schnell, meine Lieben! Hier hinaus! Wir wollen ein paar Schritte in dem Garten machen. Es ist nicht gut, wenn man uns hier auf die Bescherung warten findet.

Düsterich: Nein! Du hast recht wie immer.

Anselm: Hast du nicht etwas Giftiges bei dir, Düsterich?

Düsterich: Doch, ein Lot Arsenikkörner für die Ratten hier. Man bat mich drum.

Anselm: Gib her! Wir wollen draußen ein paar Vögel vergiften und ums Piepsen bringen. Das ist noch das einzige Vergnügen, das unsereiner vom Frühling hat.

(Sie gehen in den Garten hinaus. — Beate, ein schönes Mädchen, und Theophil, ihr Lehrer, kommen aus der Türe rechts; sie ist zur Hochzeit geschmückt, er trägt Veilchen in der Hand)

Theophil: Je nun? Wo ist denn der Herr Gemahl in futuro geblieben? Ich hörte doch seine Stimme durch die Decke rumoren. — Sollte er in seine Vergangenheit zurückgekrochen oder gar nieder zur Hölle gefahren sein! (Er klopft auf den Boden) Herauf mit dir, du böser Geist! Exoriare!

Beate: Ach, ja! Mach ein paar Späße, Theophil! Bald ist alles ernst um mich her.

Theophil: O, wir werden heute von einem silbernen Ochsen auf diamantenen Rädern in eine andre Welt gezogen werden, wo alles, was man anfaßt, zu Gold und zu Verbeugungen wird. Und der arme Magister wird im Staube dabei stehen und in dieser wehmütigen Haltung etwa (er tuts) Veilchen streuen.

Beate: Und meine Tränen aufbewahren. — Warum tu' ich das nur! Ich bin ja wahnsinnig.

Theophil: Pst! Der Wiedehopf in meinem linken Ohr flüstert, daß diese Stunde der Weihe bedarf. — Gestatte, mein Kind, daß ich zu der heutigen Zeremonie meinen Rock umdrehe. Du wirst dich ohnedies an solche Ansichten gewöhnen müssen. (Er hat seinen Rock ausgezogen)

Beate: Hör auf davon, ich bitte dich!

Theophil: Schon neulich bemerkten der Herr Richter mit Mißfallen, daß ihm meine Ellenbogen immer durchs Tuch: „Guten Tag, Rhinozeros!" sagen wollten.

Beate: Ich tu's doch für Euch nicht minder als für mich.

Theophil (dreht den Rock um und zieht ihn an): Ja! Sieh, wie

das Innere prächtig ist gegen die Außenseite, wie bei allen armen Schluckern. Welch eine edle Figur würde ich machen, wenn ich mich selber so wenden könnte!

Beate: Wie glücklich sind wir doch eigentlich!

Theophil (vor dem Rock des Richters): Nun, wie gefall' ich Euer Heiligkeit heute? In meinem Phantasiekostüm? Expreß vom Sirius zur Vermählung Ihrer Nichte auf mich herabgefallen. — Reich' mir die Hand, mein Vetter von der traurigen Gestalt! Wie wärs mit einem pas de deux, zur Melodie: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit"? — Himmel, da ist er in Person!

(Die Türe hinten geht auf; Thomas tritt heraus, hinter ihm Blasius)

Thomas: Nun, Sie alter Narr, was treiben Sie wieder für Faxen? — Sie sehen ja aus wie ein Regenbogen.

Theophil: Aus! Fertig! Abgebrannt! Kalt! (Er geht in die Ecke links)

Thomas: Ei, da hätten wir dich endlich, Beate!

Beate: Noch nicht ganz, Onkel. (Sie küßt ihn)

Thomas: Meine schönsten Glückwünsche bringe ich dir mit, mein Kind.

Beate: Wenn nur Segen daraus würde!

Thomas: Ih, warum sollte es nicht! Du siehst ja noch halb unglücklich aus. — Hat dich der Tolpatsch wieder aus der Vernunft gebracht? Daß ich ihn noch einmal der Polizei zur Verbesserung ausliefere!

Theophil (brummt in seiner Ecke)

Beate: Ich setze heute alles, was ich gewesen bin, aufs Spiel.

Thomas: Und was bekommst du wieder, wie? Das hat wohl der Gelehrte vergessen aufzuzählen! — So sei doch vernünftig, Kind! Ich bin doch ein besserer Rechenmeister als der Hansnarr. Sieh doch nur mit einem halben Auge ein bischen um dich! Der Regen trieft dir durchs Dach.

Blasius: Das kann ich bestätigen. Ich bin erst gestern wieder getauft worden.

Thomas: Der Garten ist verwildert, als wenn er in der Mauser wäre, an den Fenstern stochert sich der Mond die Zähne, die Dielen sind so morsch wie meine Beine, und alles ist verschuldet bis ans Genick.

Beate: Sind dies Gründe genug für das Unsinnige, das ich tun will?

Thomas: Wischiwaschi! Du wählst für den trüben Plunder hier einen begüterten Mann, der dich lieb hat und dich pflegen und hegen wird wie einen Kanarienvogel, einen würdigen, angesehenen, stattlichen Mann . . .

Theophil (brummt in seiner Ecke)

Thomas: Wenn der Kerl mir nur sein Gesicht zukehren wollte, ich würde mit meinen Händen darin spazieren laufen! — Wie der Saal hier aussieht, schau' ihn dir doch blos an, ich bitte dich um Himmelswillen: früher hingen hier die Wände voll Bildern, und aus jedem sah dich ein Meister an, heut fallen die Tapeten ab vor Scham. Möbel standen hier, ich sage dir, so dicht, daß man kein Streichholz auf den Boden werfen

konnte. Jetzt sinds ihrer weniger als Jünger unsers Herrn, und die, die da sind, daß Gott erbarm'! Wenn drei Fliegen sich auf eins setzen, kracht es zusammen.

Beate: Es ist wahr, jedes Wort ist wahr.

Thomas: Nimm doch Vernunft an, Beate! Mir könnts ja gleich sein. Aber wenn du über kurz oder lang im Armenhaus sitzt und Wolle zupfst und dir die blauen Aeuglein vor den Kopf heulst, dann wirst du dir sagen: „Der alte dumme Onkel, er hat's schließlich am besten mit dir gemeint."

Beate: Sei's denn! Ich willige in alles ein. Aber du sollst mir die Verantwortung tragen.

Thomas (zu Blasius): Schnell, ruf die Herren herbei! Hurtig, Blasius! Hol' sie so schnell her, als wenns Kümmel wäre!

Blasius: Da sind sie ja schon zur Beerdigung.

(Die drei kommen aus dem Garten herein. Stumme Verbeugung aller)

Thomas: Sie werden sämtlich eilig sein, der Bräutigam vor allen. Wie wollen drum mit den Formalitäten so sparsam wie möglich umgehen. Die Namen der Zeugen wie der Verlobten stehen ohnedies schon fest.

Theophil: Jawohl, vom vorletzten Versuche her.

Düsterich: Um Vergebung, Herr Richter, wäre es nicht möglich, einen andern Gegenzeugen zu nehmen als . . . (Er wird verlegen)

Anselm: Diese Seifenblase da!

Thomas: Jesus und Judas, meine Herren! Halten wir uns doch nicht mit diesen Nichtigkeiten auf! Solche kleine Unannehmlichkeiten muß man bei einem schönen Geschäft in den Kauf nehmen. Nehmen Sie nur schon Platz!

Meinardus: Wo denn?

Thomas: Oder besser, bleiben Sie nur stehen! So gehts noch schneller. — Hier die zwo verehrlichen Zeugen (zu Düsterich und Meinardus); dort die andern. In der Mitte das Brautpaar!

(Man stellt sich so auf. Thomas blättert und schreibt in seinen Akten herum)

Anselm: Es riecht hier so übel nach Veilchen.

Beate: Sie lieben die Blumen nicht?

Anselm: Nun mußt du bald ‚Du' zu mir sagen, mein Vögelchen.

Beate (ganz erschrocken): Wahrhaftig?

Thomas (von seinen Akten aufsehend): So! Das wäre alles in Ordnung mit sämtlichen Personalien. Die Zeugen sind anwesend, alle Ehehindernisse sind abwesend. Beginnen wir also! Nomina praeexistimo, nicht wahr, das ist Ihnen recht?

Alle: Ja, jawohl! (Sie bejahen, ohne zu wissen, was)

Anselm: Wenns nur endlich aus ist!

Thomas (setzt sein Barett auf): So frage ich dich also, obbenannter Bräutigam, mein guter Freund, angesichts Gottes und dieser ehrwürdigen Zeugen, willst du obbenannte Braut, meine liebe Nichte, ehelichen, sie

lieb halten und schützen und pflegen wie deinen Augapfel, so antworte mir laut und vernehmlich: Ja!

Anselm: Ja!

Thomas: Und so frage ich auch dich, mein liebes, gutes, schönes Töchterchen, die ich über alles liebe (er wird gerührt), willst du diesen obbenannten Mann, der dich liebkosen und vergöttern wird, zum Gemahl und Beschützer nehmen, so nicke mir leise: ‚Ja!‘

Beate: Nein, nein, zum letzten Mal und ewiglich: Nein!

(Entsetzen und Freude)

Blasius: Da haben wir die Bescherung!

Theophil: Diese Stunde macht dich zur Heiligen, mein Kind.

Thomas; Ja, sag mir, bist du denn von Sinnen, Beate?

Beate: Ich kann nicht anders, wahrhaftig nicht. Mehr weiß ich dir nicht zu sagen.

Thomas: Willst du mich blos zum Narren halten? Du läßt mich hier die ganze Komödie aufführen . . .

Beate: Onkel, liebster, bester, ich bin doch schließlich die Hauptperson dabei.

Thomas: Um mich hinterdrein auszulachen. Ich danke dafür. Es gibt andre Hofnarren hier, die solche Späße mit sich treiben lassen.

Beate: Ich kann doch nicht meine Seele in Stücke hauen, um dir nicht wehe zu tun.

Thomas: Phrasen, mit denen du keinen Taler in der Umgegend zusammenbettelst! — Das hat man von seinem guten Herzen, meine Herren, daß schließlich ein Witz aus einem gemacht wird.

Beate: Ich will dir einmal etwas von deinem guten Herzen erzählen, da du so viel Geschrei davon machst: du hast mit deiner Güte mehr Unheil angerichtet, als drei andre mit ihrer Schlechtigkeit je wieder gut machen können. Du hast meine Eltern zusammengekuppelt aus Gutmütigkeit, und was daraus geworden ist, das kann ein jeder an den kahlen Wänden hier ablesen.

Blasius (buchstabierend): N—o—t! Misere!

Beate: Du spielst hier den Vermittler aus Gutmütigkeit in einer Sache, in der ich mich schäme, nur einen Atem lang Partei gewesen zu sein.

Thomas: Danke! Genug! Ich verzichte auf weitere Schmeicheleien. (Er hat seinen Rock übergezogen und ergreift Hut und Stock) Verzeihen Sie, daß ich so vor Ihnen beschimpft werde, meine Herren! Ich hab' es, weiß Gott! nicht verdient. Aber Dankbarkeit findet man nur bei den Möpsen. — Ich bedauere diesen Auftritt um Ihrethalben, meine Herren! Aber das schwöre ich Ihnen bei meiner vermaledeiten Gutmütigkeit, ich will lieber den Knochenfraß an beide Beine bekommen, eh' ich noch einmal einen Fuß in diese undankbare Baracke setze. (Er eilt davon)

Beate (aufweinend): Nun haben wir den allerletzten Freund verloren.

Theophil (drückt ihr Haupt an seine Schulter): Still, Kind! Keine

Tränen vor diesen Nagetieren! Komm! Wir wollen Veilchen pflücken und die Menschen vergessen und wieder Schmetterlinge werden. (Geleitet sie hinaus)

Blasius (ihnen nach): Ach, hol' der Teufel das Heiraten! Es kommt nie etwas Gutes dabei heraus.

Meinardus: Wie leid tut uns dies!

Düsterich: Mein armer Freund!

Anselm: Mit euern Sprüchen! Seh' ich aus wie ein gerupfter Hahn? Müßt ihr mir die Leber segnen?

Meinardus: Je nun, wir dachten doch.

Düsterich: Es ist ein rechtes Unglück.

Anselm: Könnt ihrs Wetter machen? Wer weiß, wems gut wird. Ledig sein ist nicht die dümmste Liebhaberei auf der Welt. Frauen werden alt, fett, runzlig, langweilig, schließen schließlich nicht mehr sicher; was red' ich euch vor! Ihr kennt doch die Katzen besser! Ihr habt ja den Krebsgang der Liebe mitgemacht.

Meinardus: Wenn Sie sich selber so schnell trösten können!

Anselm: Vorwärts, Meister! Wie wärs mit einem Wagen aus der Nachbarschaft? Wir wollen vierspännig zur Stadt zurückfahren. Das wird die Kröte ärgern. Macht schnell! Wir trinken dann noch einen sauern Wein zum Abschied.

Meinardus: Das soll mir recht sein. Ich bin gleich wieder da mit vier Rössern. (Ab)

Anselm (ihm nachrufend): Schnell! Flink! Sonst holt mich der Satan hier. — Düsterich!

Düsterich (ängstlich): Ja?

Anselm: Du bist mir am wenigsten widerwärtig unter allen Zweibeinigen. Ich habe dich noch nie lachen sehen.

Düsterich: Das liegt an meinem Beruf. Worüber soll ich denn lustig sein?

Anselm: Ich glaube, selbst wenn man dich kitzeln würde, du möchtest dabei Grimassen schneiden wie beim Zwiebelschälen. — Red' nichts! Just darum mag ich dich um mich haben. Düsterich! Ich muß dir mein Geheimnis anvertrauen.

Düsterich: Dein Geheimnis? Dacht' ich's doch!

Anselm: Horch! Lauscht da nicht jemand an der Türe? — Nur die Ratten! Die wissen es längst. Nun verkauf' ich dir meinen Schatten, Kerl. Denk dir (er lacht): es ist zum Tollwerden, du wirst zum ersten Mal lachen müssen.

Düsterich: So rede doch um unsrer Freundschaft willen.

Anselm: Nun denn, heraus aus deinem Schilderhaus, mein süßes Rätsel! Ich bin verheiratet.

Düsterich: Ach ja! Wärst du's! — Das ist mir ein schönes Geheimnis!

Anselm: Bist du von Sinnen? Wer redet davon? Ich habe ein Weib, ein Kind, einen Sohn, glaube ich, natürlich! Er ist schon über zwanzig

Jahre alt, der Lümmel! Sie sind mir auf der Spur, Düsterich, sie sind hinter mir her wie die Fliegen hinterm Käse. Sie werden mich noch bis zum Nordpol hinaufhetzen. Sie werden mir das Genick brechen.

Düsterich! Um Jesu willen! Das ist ja eine entsetzliche Geschichte.

Anselm: Ich habe immer für sie gesorgt, wie ein Pudel für seine Flöhe, wie ein Familienvater, ich hab' ihnen Geld geschickt, sie konnten leben in Saus und Braus — —

Düsterich: Wie hat man dich denn in der Welt auffinden können?

Anselm: Ich hatte dem Bengel einen Vormund bestellt, so einen rechten alten, weichgekochten Narren, weißt du!

Düsterich: Daß du mich nicht früher gefunden hast, Anselm!

Anselm: Der Kerl hats ausplaudern müssen, wie der Junge mündig geworden ist. Nun läßt ihm das Fohlen keine Ruhe und will mich ausgraben wie Ninive. — (Er holt einen Brief heraus) Hier ist der Brief. Heute morgen bekam ich die Jammerpost.

Düsterich (liest daraus): „Ich konnte seinem ungestümen Drängen nicht weiter widerstehen, und so haben wir uns auf die Reise gemacht" — —

Anselm (nimmt ihm den Brief fort): Und so weiter! Hör auf! Sie werden ihr Ziel verfehlen. Du mußt mir beistehen, Düsterich. Du mußt dich auf die Lauer legen und anschlagen, wenn einer kommt. Ich will noch ein paar Tage hier in der Nähe bleiben.

Düsterich: Warum nur? Jetzt rate ich dir selbst zur Flucht.

Anselm: Wer weiß, wie die Dirne morgen denkt. Vielleicht zieht sie die Stacheln ein und saugt sich wie ein Blutegel an mich fest, bis ich ihr Salz aufstreue.

Düsterich: Aber das darfst du doch jetzt nicht mehr.

Anselm: Mit Hunger zähmt man Krokodile. Ich möchte drauf wetten, daß ich sie noch einmal in die Ohrläppchen beißen werde.

Düsterich: Und wenn deine — Frau hierherkommt?

Anselm: Larifari! So machen wir eine Hochzeitsreise ins Türkenland.

Düsterich: Stille! Um Himmelswillen! Da kommt der Herr Kastelan.

(Blasius kommt)

Anselm: Nun? Hat Euch der Schnaps schon Urlaub gegeben?

Blasius: Gott verdamm' mich! Da seid ihr ja noch immer, leidtragende Versammlung.

Anselm: Wollt Ihr uns hinauskleffen, alter Köter? Kß! Kß! Wo gibt es denn hier etwas zu stehlen, sagt!

Blasius: Packt Euch! Ihr habt hier nichts mehr zu suchen und zu verlieren. Unser Fräulein hat Euch schon heimgeleuchtet.

Anselm: Komm, Düsterich! Wir wollen der Kalesche entgegengehen. — (Zu Blasius): Da! Speck wider Dreck! Illuminiert Euch heut abend zu meiner Ehre! (Er gibt ihm etwas)

Blasius: Juhu! So wirds doch nicht so grau werden, wie mir geahnet hatte. — Untertänigsten Kratzfuß, mein Lord!

Anselm: Seht Euch das Ding blos genauer an! Es ist eine portugiesische Münze: längst außer Kurs gesetzt. Ihr kriegt keinen Groschen dafür. — Uäh! Gleich wird er Branntwein weinen. Gesegnete Fastenzeit! (Ab unter Gelächter mit Düsterich)

Blasius (wirft ihm das Geldstück nach): So wollt' ich doch, daß es ihm zum Karbunkel am Halse würde! Dem niederträchtigsten Gesellen, der je unter Christenmenschen herumspukte. (Er macht die Laden an der Gartentüre zu) Gute Nacht, armer Blasius!

Theophil (kommt herzu): Nun, Bruder im Unglück, was treibst du denn hier? Spielst du Verstecken mit dir!

Blasius: Ob mich die Bank hier aushalten wird? Aschermittwochmorgen! Sie wird auch nicht zarter wie Nachbars Fine sein.

Theophil: Wie? Du legst dich schlafen? Am hellen Mittag?

Blasius: Weißt du ein besseres Mittel, den Hunger zu vergessen, Magister?

Theophil: Ja! Gib mir die Laute her! Ich soll dem Fräulein im Garten Musik vormachen.

Blasius (gibt ihm die Laute): Hier! Macht euch vor, was ihr wollt! Ich will indes von den sieben fetten Kühen träumen.

Theophil (präludiert ein Wiegenlied auf der Laute):

„Schlaf ein, mein Zuckerprinz, schlaf ein!
Verträum' des Tages Last und Pein!"

(Während Blasius zu schnarchen beginnt, fällt der Vorhang)

Schubert / von Peter Altenberg

Ueber meinem Bette hängt ein Kohledruck des Bildes von Gustav Klimt: Schubert. Schubert singt mit drei wiener Mädchen Lieder zum Klavier beim Kerzenschein. Darunter steht von mir geschrieben: „Einer meiner Götter! Die Menschen schufen sich die Götter, um ihre eigenen, in ihnen versteckten und unerfüllbaren Ideale dennoch irgendwie zu lebendigerm Dasein zu erwecken!"

Ich lese oft in Nigglis Schubert-Biographie. Sie will Schuberts Leben bringen, nicht Nigglis Gedanken darüber!

Aber hundertmal habe ich die Stelle gelesen, Seite 37. Er war nämlich Musiklehrer auf dem Gute des Grafen Eszterhazy in Zelesz bei den ganz jungen Gräfinnen Marie und Karoline. An Karoline verlor er sein Herz. Es entstanden seine Schöpfungen für Klavier zu vier Händen. Nie erfuhr die junge Gräfin von seiner tiefen Neigung. Nur einmal, als sie ihn neckte, er hätte ihr noch keine seiner Kompositionen gewidmet, erwiderte er: „Wozu denn?! Es ist Ihnen ja ohnedies alles gewidmet!"

Wie wenn ein Herz in seiner Fülle, in seinem Grame sich eröffnete und wieder sich verschlösse für ewig — — —. Deshalb schlage ich oft Seite 37 auf in Nigglis Schubert-Biographie.

Gespenster

Es ist, natürlich, kein Theater — jener schöne Schein, für welchen selbst in seinen literarisch unbestreitbarsten Ausprägungen Brahm niemals Sinn gehabt hat. Es ist auch nicht mehr jene Lebensnachahmung, die er in seinen Anfängen erstrebte — jene nichts weniger als schöne Wahrheit, die den gewöhnlichsten Personen beizubringen war, wofern sie nur den Ton und Gang von Heiden, Christen oder Menschen mitbekommen hatten. Aus diesem zuverlässigen Naturalismus, der dem Beschauer die bescheidenen Dienste jedes Spiegels tat, ist eine Kunst geworden, deren wunderbare Eigentümlichkeit es ist: sich keinen Schritt vom Leben zu entfernen und es doch festlich zu erhöhen, zu vertiefen, ja geradezu noch lebenswahrer zu gestalten. Das klingt nur paradox. Vor solcher Vorstellung, die eben keine Vorstellung mehr ist, stellt sich wahrhaftig die Empfindung ein, als hätten unter den ungezählten Larven, die das Haus erfüllen, einzig die Mimen eine Menschenbrust; als spiele sich hier unten eine lästige Komödie leerer gesellschaftlicher Konventionen ab, während da oben um alle wesentlichen Fragen unsrer Existenz das heiße Herzblut fließt. Am ersten Abend ist der Widerspruch nicht auszuhalten. Am vierten Abend kann er nicht empfindlich werden, weil die Theaterstadt Berlin für Feierstunden dieser Art noch nicht viel übrig hat und Individuen so überwältigenden Kalibers, wie Sauer, Bassermann und Else Lehmann, mit Vorliebe sich selber überläßt. Unabgelenkt sucht man der Wirkung auf den Grund zu kommen.

An andrer Stelle ist der Regisseur so mächtig, daß er den Schauspieler gewissermaßen nur benutzt. Für diese Bühne ist der Mensch im Schauspieler das Maß der Dinge. Es würde ihr am Ende auch gelingen, die trübe Regenstimmung zu erzeugen, die Lederseelen nicht entbehren wollen, und den Asylbrand auszuschmücken, der angeblich zu dürftig ausgefallen ist. Doch sie verschmäht dergleichen. Es ist ihr wenig dran gelegen, durch szenische Bemühungen die Luftschicht herzustellen, in der die Vorgänge des Dramas sich entwickeln. Sie weiß, daß mit dem bloßen, blühend reichen Dasein ihrer drei, vier auserwählten Menschlichkeiten das dichterische Ziel schon halb erreicht ist; daß diese kleine große Schar nur noch mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele in den Gefühlskreis Ibsens einzudringen braucht, um außer seinen Worten alles das emporzufördern, was zwischen diesen Worten und um sie herum die Illusion des Lebens unterstützt und steigert. Es ist nicht zu beurteilen, wie weit ein Regisseur dabei vermittelt oder etwa führt. Wenn man zurückdenkt, um wie vieles schwächer demselben Regisseur bei andrer Besetzung dasselbe Werk geraten

ist, neigt man dazu, die Schauspieler allein zu krönen. Doch möglich wäre immerhin, daß gerade die Verschiedenheit und Neugruppierung des Ensembles auch die Regie befruchtet hat. Gleichviel: die Existenz der künstlerischen Wirklichkeit ist diesmal ungeheuer. Der Folgerichtigkeit des strengen Dichters entspricht die ehrfurchtsvolle Sachlichkeit schauspielerischer Genien. Ihm ist kein Wort und ihnen keine Geste, keine Miene, für mich auch nicht ein Tonfall abzumarkten. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Theaterspieler jemals weniger geben, als sie haben? Es ist unzweifelhaft, daß jeder so ist, wie er, nach der Verkündigung von Sibyllen und Propheten, sein muß? Und es ist darum törichte Vermessenheit, wenn Rezensente Ix den Mimen Ypsilon zusammenschimpft, weil der ihm nicht sein obendrein noch falsches Ideal der Rolle Z erfüllt? Dann trifft es sich hier einmal glücklich, daß fünf Darsteller fünf menschenähnliche Gebilde entweder so gestalten, wie ich sie von jeher angesehen habe, oder mich doch dazu bewegen, sie bis auf weiteres aus ihren Augen anzusehen.

Regine Engstrand, um von hinten anzufangen, ist Fräulein Ida Wüst, die Dina Dorff und Arnold Rubeks Frau aufs peinlichste Niveau hinunterspielt, und sich stets da behauptet, wo dies Niveau von vornherein das rechte ist. Ihre Regine hält vortrefflich Maß. Sie ist gemein genug, kokett genug, ist angefressen und gezeichnet, aber nicht ohne einen Schimmer jenes Reizes, der Hauptmann Alving einst verführerisch gemacht hat. Der Organismus ihres falschen Vaters Jacob ist durch Alkohol vergiftet. Davon ist Reichers Stimme gröhlend langsam und sein Gehirn, das ihm durchs schwere Leben helfen muß, geschmeidig. Auf diesem Gegensatz ruht der Humor der saftvollen, umfassenden Gestaltung, der wie ein Lichtblick in der Finsternis des Hauses Alving ist. In diesem Hause ist Bassermanns zurückgekehrter Sohn zugleich die Lösung eines mimischen Problems und eine zwingend einheitliche Menschenschöpfung. Wie ist es möglich, die volle Tragik dieses schuldlos Kranken auszubeuten und ihn trotzdem um keine Linie weiter in den Vordergrund zu rücken, als die Ökonomie des Dramas von Helene Alving es erlaubt? Indem man in den armen Körper, der des Erzeugers lustige Leutnantstage büßen muß, eine Veranlagung zum großen Künstlertum hineinlegt, die gleichsam die Spezialisierung der allgemeinen mütterlichen Lebensenergie vorstellt. Indem man aber neben der Persönlichkeit, der dieses Künstlertum von vornherein zu glauben ist, auch über Bassermanns bewundernswerteste Artistenfähigkeit verfügt: durch einen japanisch dünnen, huschenden und doch charaktervollen Farbenauftrag dem Bildnis tief im Hintergrund eine unmaterielle und um so bannendere Leuchtkraft anzumalen. Das technische Geheimnis dieser bis auf ein Haar richtig dosierten Wirkung, ist bald aufgespürt. Bassermann tut, erstens,

alles, das heißt: er tut als Vierziger nichts, um Oswald weit über seine sechsundzwanzig Jahre ernst und reif scheinen zu lassen; er enthält sich, zweitens, völlig jener kleinen, häufig genialischen, zuweilen selbstsüchtigen Spieleinfälle, von denen er sonst übersprudelt; er braucht, drittens, seinem kühlen Blut für den mit nichts und niemand als sich selbst befaßten Kryptoparalytiker keinerlei Wärme abzuringen. Kunst und Natur ist hier, wie selten, eines nur. Erst nachher unterscheidet man die Teile.

Aber eben darum muß man doch den Ton noch höher nehmen, wenn man zu Sauer und der Lehmann kommt: da hat sich nämlich Kunst so restlos und organisch in Natur verwandelt, daß keine Unterscheidung möglich ist; daß auch der Analytiker sich in den Hymniker verwandeln darf. Von den Duetten dieser beiden — die für die Bühne, selbst für die Brahmsche Bühne viel zu schade sind — ist am ergreifendsten die späte, allzu späte Liebesszene. Der Pastor ist hier nicht blos, wie gewöhnlich, einer, den eine Frau geliebt hat, sondern: er für sein schwaches Teil hat diese Frau nicht weniger geliebt. In Sauers Stimme zittert das inbrünstigste Geständnis, und wie in schmerzlicher Verklärung hört die Lehmann zu. Es wäre nach solch einem unauslöschlichen Moment nicht zu verantworten, wenn diese beiden Adelsmenschen niemals als Rosmer und Rebekka zu einander kommen sollten. Manders hat außerdem nur die Beziehung zur Gemeinde: hier ist die Mischung von maßloser Herzensgüte ohne Welterfahrenheit mit dem naivsten Egoismus und einer förmlich liebenswürdigen Feigheit in Sauers flutendem und dennoch festem Spiel so wenig nachzuahmen wie zu schildern. Helenens Lebenskreis ist mannigfaltiger. Die Lehmann, mit einer starken, standhaften und reichen Seele, umspannt ihn ringsherum. Sie ist viel weniger ausschließlich Mutter, als man glauben sollte. Die Gottesgabe, über ein geliebtes Haupt die weichsten Hände auszubreiten, hat ihre Streitbarkeit nicht angekränkelt. Ihr traut man zu, daß sie der Uebereinkunft trotzt und sich selbst mit der Schwesterehe ihres eigenen Sohnes abzufinden weiß, wofern sie ihn damit nur glücklich machen kann. Zum Schluß, behauptet man, hat ihr der ‚Schrei' gefehlt. Als ob die Lehmann heute nicht die einzige wäre, die diesen ‚Schrei' noch hat! Daß sie ihn als Frau Alving unterdrückt, ist, selbstverständlich, Absicht. Die klarste Absicht von der Welt. Die Frau ist nordischen Geblüts und hat Zeit ihres Leben in Verstellung leben müssen. Sie kann und muß sich, vor dem Sohne, selbst beherrschen. Sie schreit in sich hinein. Ihre verhaltene Qual, der Sturm der seelischen Bewegung, macht das Gesicht in allen Aederchen erbeben. Da lest! An einer Stelle springt sie jäh auf Oswald zu, weil sie sich irgendwie befreien muß. Es wäre der Höhepunkt, wenn es hier etwas andres als Höhepunkte gäbe.

Alexander Moissi / von Julius Bab

Max Reinhardts Verdienste um das deutsche Theater sind bekannt und anerkannt genug: er ist es, der auf der Bühne jener Zeitströmung zum Siege verholfen hat, die als Impressionismus in der Malerei, als Neuromantik in der Literatur sich abzeichnet, und immer sicherer wird sich herausstellen, daß dieser Abschnitt neuer Theatergeschichte den Namen Reinhardt tragen muß, wie sehr man auch seine Vorarbeiter und Mitarbeiter zu würdigen hat. Aber minder gewürdigt ist Reinhardts Verdienst um die deutsche Schauspielkunst. Dies Verdienst besteht zwar, vorläufig, nicht in dem Sinne, daß Reinhardt Bildner eines neuen Darstellungsstils wäre; hier scheint mir im Gegenteil der wundeste Punkt in seiner großen Leistung. Aber als ein Entdecker und ein Durchsetzer von Talenten hat Max Reinhardt mehr Verdienste um die deutsche Bühne als irgend ein Mensch seit Laube und L'Arronge. Denn Brahm hat seine Protagonisten zum großen Teil reif vorgefunden: die Entdeckerehren für Reicher, Rittner, die Bertens gebühren, wenn überhaupt einem einzelnen, eher dem scharfen Theaterinstinkt Sigmund Lautenburgs, und Albert Bassermann ist bekanntlich ein durch blindes Glück des Herrn Prasch nach Berlin gebrachtes Gut. Reinhardt aber hat den allergrößten Teil seines Ensembles sich Stück für Stück selbst herangezogen, hat seine Schar zusammengeworben aus vorzeitig ausrangierten Größen, aus berliner Spielern in dritter Position, aus den Provinzen fern und nah, aus den völlig Unerprobten — und hat dabei eine Fülle großer und kleiner Begabungen ans Licht gebracht, hat auf der deutschen Bühne in einem halben Jahrzehnt wohl ein Dutzend Schauspieler von Kraft und Eigenart zu sichtbarster Stelle geführt. Von all diesen Entdeckungen scheint mir keine verdienstlicher als die Entdeckung Alexander Moissis. Nicht allein, weil dies das größte, weitgreifendste Talent scheint, das Reinhardt bisher gefunden, sondern weil ihn zu halten und durchzusetzen unvergleichlich mehr Mut der Ueberzeugung und stählerne Energie von Reinhardt verlangt hat, als irgend eine andre Tat in seiner ganzen Praxis. Die Leute, die in Max Reinhardt einen geschickten Jäger nach Sensation und Beifall zu finden lieben, kann man nicht entschieden genug auf den Fall Moissi verweisen. Hier hat Reinhardt wahren Schröder-Mut bewiesen — den Mut des Friedrich Ludwig Schröder, der nach der Shakespeare-Vorstellung vor das pfeifende Parkett trat und sprach: Weil das Stück heute nicht gefallen hat, wird es morgen wieder gespielt werden — bis ihrs begreift! Reinhardt hat diesen Schauspieler jahrelang Monat für Monat in großen und kleinen Rollen herausgestellt, und in ganz Berlin gab es kaum drei Theaterschreiber (ich rühme mich, vom ersten Tag an einer dieser drei gewesen zu sein), die ihn dafür nicht mit Hohn und Spott überschütteten. Und unbeirrt hat Reinhardt Monat um Monat diesem verfehmten Schauspieler wieder große und kleine Aufgaben zugewiesen, hat es auf das Vorurteil und die ge-

fährlich verletzte Eitelkeit der Unfehlbaren immer wieder gewagt und hat abgewartet, bis die stets wachsende Kraft des Schauspielers Moissi in den rechten Rollen auch die Sprödesten überwand, die ‚Widerstandsfähigsten‘ fortriß. Heute gilt er fast allgemein — ist ‚akkreditiert‘. Wahrlich, so handelt kein Theaterdirektor, dem es um Beifall und Gewinn zuerst geht, so handelt man aus künstlerischer Ueberzeugung, aus einem opferfähigen Gewissen heraus. Dieser beispiellos zähe Kampf Max Reinhardts für die Durchsetzung Alexander Moissis ist eines der wenigen Kapitel neuer Theatergeschichte, die geradezu einen — ich scheue nicht das pathetische Wort — moralisch erhebenden Eindruck machen.

... Es war im Herbst 1904. Man hatte im Osten Berlins auf einer Vorstadtbühne in kulturpädagogischer Absicht mit viel gutem Willen, wenig Talent und gar keinen Mitteln eine ‚Deutsche Volksbühne‘ gegründet und wollte Hebbels ‚Genoveva‘ spielen. Ich war beruflich hinentsandt und erwartete mir, ehrlich gesagt, aus dem Abstand zwischen Absicht und Vermögen einen heitern Abend. Ich ward enttäuscht. Denn da stand auf der Bühne ein junger unbekannter Mensch und spielte den Golo. Dieser Golo ist vielleicht die schwerste aller Rollen, weil sein Text zur guten Hälfte aus Monologen besteht, Monologen, die obendrein zum Teil in Gegenwart andrer als ‚Apartes‘ vor sich gehen. In diese dialogisch ungelöste Form hat Hebbel den Luziferfall dieses leidenschaftlichen Grüblers und spitzfindig-philosophischen Liebhabers gedrängt, und seine Worte laufen in so einziger Weise auf der Wasserscheide höchster Bewußtheit und höchster Triebhaftigkeit hin, daß hier von hundert Schauspielern fünfzig einen gewöhnlichen Liebhaber und neunundvierzig einen frostig tüftelnden Pathetikus geben werden. Aber hier dürfen die Gedanken nicht ruhende Lichter sein: sie müssen als Funken aus einer Feuersbrunst aufschießen und dürfen leuchten nur, um alsbald niederstürzend neuen Brand zu zünden. Ein Schauspieler muß ganz in Flammen stehen, aber ein Schauspieler mit einem entzündlichen starken Geist. Und dieser Schauspieler muß hernach technisch imstande sein, die Masse dieser blos gesprochenen Monologe in Bewegung umzusetzen — ein Spiel, eine Gebärde für jeden Gedanken zu schaffen, indem er seinen Gefühlswert ausfindet. Ich kenne, noch einmal, keine schwerere Aufgabe im ganzen Bereich der Theaterliteratur als diesen Golo. Und diese Aufgabe war hier gelöst, gelöst von einem Schauspieler, der zwar undeutlich und nicht gerade deutsch sprach, von dem aber ein so ununterbrochener Strom von Leidenschaft herabbrauste, der mit so unerschöpflichem Reichtum an Gebärden jedem Gedanken körperliche Sichtbarkeit lieh, der mit so unbeirrbarem Instinkt zu packen, zu halten, zu steigern wußte, daß man jede Minute im Bann blieb, daß alle Schwächen der Dichtung überwunden schienen, und daß die ungeheure geistige Leidenschaft der Gestalt, ganz zu leiblichem Leben geworden, sich vor uns erhob und uns fortriß. Dieser Schauspieler war Alexander Moissi.

Von dieser kurzlebigen Volksbühne ging Moissi wieder zu Reinhardt.

Wieder, er war schon vorher bei ihm gewesen und nur gleichsam beurlaubt, um im wechselreichen Repertoire der Vorstadt seine Kräfte zu stählen, an allen möglichen großen Rollen seine Spielwut zu kühlen. Man erzählt aber, daß Reinhardt den jungen Mann auf der ersten Probe seinen Kollegen mit den Worten vorgestellt habe: „Meine Herren, hier bringe ich Ihnen ‚den' Schauspieler!" Diese Worte (seinerzeit viel bekrittelt und bespöttelt) sind, wenn nicht wahr, höchst vortrefflich erfunden: denn Alexander Moissi ist ‚der' Schauspieler. Keineswegs in dem Sinne, daß vor seiner überragenden Kraft kein andrer zeitgenössischer Schauspieler in Betracht käme; auch nicht einmal so, als ob der Art nach keine andre Schauspielkunst als seine möglich wäre. Aber so: was das populäre Bewußtsein bisher den ‚Schauspieler' nannte, dieser Typus, der vielleicht eben im Begriff ist, einer andern Art von Schauspielkunst, wenn nicht zu weichen, so doch Mitrechte zu gestatten — dieser Typus tritt in Moissi noch einmal ganz rein vor uns hin, in all seiner wilden Pracht. Es ist kein Darsteller moderner Kultur, ist keine um Ausdruck eines besondern Weltgefühls bemühte, streng profilierte Persönlichkeit, wie viele von den besten Neueren sonst, ist kein geistreicher Mittler, kein ‚feinsinniger' Nachempfinder des Dichters: es ist der alte Schauspieler, der ganz unbürgerliche, die wilde, ungegrenzte, vagabundische Natur, der fanatische Menschenspieler, der ganz Verwandlungswilde, der seinen Geist, seine Nerven, sein Blut, Haut und Haar, alles, alles hinstürzen läßt, die überquellende Masse seiner Lebenssäfte zu entladen in jedes, jedes vom Dichter bereitete Bett. Ihm steht kein Mensch und kein Schicksal mehr nah und weniger nah: die Wollust des Liebenden und das zähe Gehirnglück des Rechners, der Verzweiflungsschrei eines Königs und die lächerliche Angst des gefoppten Pantalone — alles ergreift seine Leidenschaft mit gleicher Gier, alles ist ihm nur eine Form dessen, was er so berstend voll in sich fühlt: Leben. Dies ist Schauspielkunst aus dem Blut der Edmund Kean und Ludwig Devrient, der Salvini und Rossi, der Mitterwurzer und Matkowsky. Von ihrem Blute ist Alexander Moissi. Und unter der nach Zahl und Art keineswegs unerheblichen Schar des schauspielerischen Nachwuchses ist er heute doch der einzige, der von ihrem Blut ist.

Moissi ist Italiener von Geburt; ohne ein Wort deutsch zu können, kam er vor acht Jahren nach Wien; aus purer Not wurde er Statist am Hoftheater; er fiel dem Direktor auf; man ließ ihn ausbilden; er lernte Deutsch; nach zwei Jahren spielte er am prager Landestheater tragende Rollen; von dort holte ihn Reinhardt. Ist nicht in dieser höchst ungewöhnlichen, zufallsreichen, jähen ‚Karriere' schon etwas vom Blut dieser Schauspielkunst zu spüren? Moissi hat allmählich auch in mehr als äußerlichem Sinne deutsch sprechen gelernt, er gibt den Klang- und Tongesetzen unsrer Sprache soweit ihr Recht, daß er widerstandslos verständlich wird, und daß die fremdartige Melodie seines Organs nur noch als jenes individuelle, besser landschaftliche Aroma wirkt, das dem Sprechen vieler

vortrefflicher Schauspieler feinsten Reiz, intimstes Leben gibt. Das Italienisch Moissis ist heute keineswegs so fühlbar, wie es Rittners Schlesisch war, wie es Bassermanns Mannheimisch ist. Es ist als ein dunkel wogendes Singen in seiner Stimme, eine gedämpfte Melodik, die im Affekt höchst wirksam in eine grelle, schrillende Helle umspringen kann, dünn und scharf wie Dolchspitzen. In dieser vibrierenden, blutvoll schwankenden Stimme ist eine Kraft, die die Worte ‚groß' und ‚stark' nicht richtig bezeichnen. ‚Intensiv' ist diese Stimme: sie kann dumpf aufdröhnen wie eine ausschwingende Glocke und kann grell anschlagen wie ein Peitschenhieb. Diese Stimme wirkt so ungemein lebensreich, weil sie etwas Verdecktes hat, weil meist etwas noch Zurückgehaltenes hervorzubrechen scheint, etwas Gefährliches, Wildes. Die Vibration dieses Organs ist mehr Andeutung als Ausdruck des innern Lebens — und überall in der Kunst wirkt die Andeutung reicher, geheimnisvoller, unerschöpflicher als der so endliche Ausdruck. In fühlbarerm Grade noch erscheint Moissis Mimik als eine Gabe seiner Rasse. Sein Gesicht — gelb, hager, dunkeläugig, mit breiten Lippen und tiefen Mundwinkeln — hat die Beweglichkeit aller Linien, die kein Deutscher besitzt. Es kann sich zu einer grotesken Fratze und einem furchtbaren Totenkopf verziehen, kann die Seele eines staunenden Kindes und eines gierigen Lüstlings, sanfte Zärtlichkeit und ätzenden Hohn gleich maskenhaft fest und bestimmt ausdrücken. Moissi handhabt die ‚Grimasse' mit einer Heftigkeit, die nur eben am Südländer als Natur erscheint, die bei jedem nördlichern Temperament gewollt, mühsam, komödiantisch wirken muß. Das Linienspiel des Gesichts, das bei einem Ferdinand Bonn etwa ruckweis plötzlich in die Erscheinung tritt und dann als grob übertriebenes Effektmittel wirkt, scheint und ist hier nichts als Natur, weil es in unaufhörlichem Fluß eines Temperaments gezeugt wird, das in hemmungsloser Gewalt jede innere Regung zu leiblich stärkster Sichtbarkeit treibt. Und in gleicher Glut gelöst erscheint dieser knabenhaft schwächliche, höchst bewegliche Körper, dessen Glieder so anschmiegend sanfte und so sprunghaft drohende, raubtiergefährliche Gesten hergeben. In diesem Körper scheint ständig eine Flamme zu brennen, die die Lebensmasse dieses Menschen schmelzt und in zischendem Fluß sich ummischen läßt in eine Gestalt: mit gleich wildem leidenschaftlichen Erleben ergreift er Shylock und Romeo, den armen Knaben Moritz Stiefel und das Gehirnraubtier Franz Moor, den Gottesmörder Golo und den kleinpfiffigen Schuft Spiegelberg, eine offenbachische Karikatur und einen Shakespearischen Schelm — seine Spiellust ist schrankenlos, seine einfühlende Leidenschaft ohne Grenzen. Und doch ist seine Kunst begrenzt, doch ist er nicht wie jene ältern riesigen Italiener, die Hamlet und Romeo, aber zugleich auch Lear und Cid sein konnten. An innerer Verwandlungskraft steht ihnen Moissi vielleicht nicht nach, die schauspielerische Potenz kann vielleicht nicht stärker gedacht werden. Aber diese Umbildungsenergie ist gebunden an den Stoff, den seelisch-körperlichen (wer wagt das zu trennen?), den sie vorfindet. Die Schauspielkunst der Duse

ist gewiß vom höchsten Grad, aber sie ist auch nicht unbedingt ausdehnbar — sie konnte nicht mehr Shakespeares Kleopatra, sie könnte noch minder Volumnia oder Brunhild sein. Und so kann zwar Moissi noch in jeder Rolle jeden Vorgang mit Leben und Blut und Geist erfüllen — aber sein Leben, sein Blut, sein Geist kann sich nicht mehr jeder dichterischen Gestalt gesellen, und bald entsteht eine Kluft von des Dichters klar geäußertem Gefühl zu Moissis Lebensempfindung herüber, eine Kluft, über die wir ihm nicht mehr folgen. Schon zum Romeo folgte man ihm nicht mehr, denn vom Romeo will man den Rausch junger Liebe rein, hell und gesund ausweben fühlen. In Moissis Natur sind die Säfte trübdunkel gemischt und wie ein Verwesungsleuchten umwittert es seine Gestalt. Dieser weiblich zarte, biegsame Leib, diese nervöse, schwankende Stimme — sie sind wie aus dem Untergang eines alten edlen Geschlechts. Morbidezza. So elementar und gesund die Kraft ist, mit der Moissi produziert: was er gibt und geben kann, ist Auflösung, Dekadenz, unsicher tastender spürsamer Uebergang nach neuem Leben zuhöchst. Eine Sinnlichkeit, vom Bewußtsein zersetzt, raffiniert — aber mit wahrhaft chaotischer Kraft herausgeschleudert. Und so entsteht Moissis eigenste Physiognomie: titanische Nervosität, elementar wildes Raffinement — ein Matkowsky der Dekadenz! Ein paradoxes Phänomen — aber eine Wirklichkeit. Mit der Wirklichkeit dieser hysterischen Urkraft hat Moissi gesiegt, hat er zum ersten Mal auch den widerstrebendsten Geschmack überwunden, als er Kreon spielte, in Hofmannsthals ‚Oedipus und die Sphinx', den Königserben, den allzuwissenden, dem die Welt in scheußlichen Rissen auseinanderklafft, dem die Taten „von den Händen abgesengt" sind. Kein andrer hätte die hysterische Selbstauflösung dieses Spätlings mit so königlicher Größe, so elementarer Gewalt geben können, wie Alexander Moissi. Und seither schuf er eine ganze Galerie dieser Zusammenbruchsgestalten: den unseligen kleinen Weltschmerzler aus Wedekinds Pubertätstragödie und den gespenstergewürgten Oswald Ibsens, den hektischen Prinzen aus Wildes ‚Florentinischer Tragoedie' und Hofmannsthals Thoren, den trüben Gast auf dunkler Erde. (Er schuf diese Niedergebrochenen im Zuge seines wahrhaft großen Temperaments, ohne einen Augenblick bei der Pathologie des Zusammenbrechens zu weilen, ohne sich je in klinische Kopien zu verlieren; er gab ihre Seele: Sehnsucht und Verachtung, Hochmut und Verzweiflung, er gab die Melancholie ihres Falls, nicht seine leiblichen Zuckungen.) Und er zwang siegreich den Franz Moor, in den Farben Moissischer Natur zu wandeln; schuf einen degenerierten Edelmann von vergifteten Instinkten und überkultiviertem Hirn mit einem solchen Uebermaß genialer Züge, so unvergeßlicher Gewalt in Wort und Todesangst, daß ich trotz Josef Kainz den Franz kaum noch anders zu denken vermag als in Moissis Farben. Wie er den Traum vom jüngsten Gericht erzählte, mit Worten und Gebärden greifbar bauend, wie ein irrsinniger Pfaffe, mit seinem Mund die Posaunen des Gerichts formend — und plötzlich bricht der hohldröhnende Schall zusammen, wie ein zersprungenes

Schwert klirrt das letzte Wort zu Boden, dünn, frierend, erstarrend, und die Gestalt sinkt zusammen, wie ausgelöscht: das gehört wohl zum Stärksten, was ich von Menschendarstellern je erlebte, und es war in dieser Leistung doch nur ein Moment neben vielen fast ebenbürtigen. Ist dieser Franz Moor das Mächtigste, was Moissi bisher bot, so ist das Schönste sein Narr im ‚König Lear'. Er ist nur Zuschauer in dieser großen Tragödie des Zusammenbruchs, er trägt das Mitgefühl, nicht das Gefühl der Vernichtung. So bleibt bei aller Tiefe der Empfindung ein Abstand gewahrt, der dem Ausdruck reiner, harmonischer zu klingen gestattet. Und Moissi durchlief eine Skala des Mitgefühls von dem bittern, dem Spötter am meisten bittern Spott bis zu der kinderzärtlichen, tröstenden Sorgfalt, vom trübsinnigen Klagelied einer hoffnungslosen Melancholie bis zur schlangenhaft gebäumten, zischenden Wut der Parteinahme: eine große, traurige, liebevolle Seele in hundert immer gewandelten grell bemalten Masken. Wie lange mag es her sein, daß der Narr des Lear so verkörpert wurde —? Vor einem Menschenalter beinahe spielte auf den Brettern desselben Deutschen Theaters diesen Narren Josef Kainz. Und als der Erbe Josef Kainzens kann Moissi überhaupt in manchem Sinne erscheinen. Hat nicht Kainz die Jünglingsgestalten der klassischen Konvention eben dadurch neu belebt, daß er sie erfaßte mit den Nerven dieser Dekadenz-Zeit, dieser Zeit, die in Angst, Mißtrauen und Zweifel die alten Werte löst, die alten Gefühle zersetzt — sehnsüchtig nach dem Neuen. Hat nicht Kainz fast dieselben Gestalten der Neueren vor uns mit allem Zauber und allem Grauen eines schönen Untergangs gerüstet. War er nicht knabenhaft schlank und zart, sensibel und sprunghaft wie Moissi? Berührungspunkte genug. Aber nicht minder greifbar und aufschlußreich sind die Unterschiede. Kainzens Kunst war von je weit mehr geistiger Art: es ist hellere, dünnere Luft um sie. Ein ganz waches Bewußtsein ist nicht nur wie bei Moissi zersetzend dem Lebensstoff des Künstlers beigemischt, es ist auch in der Kunstübung selbst mächtig: Kainz hält bei aller Stärke der Leidenschaft, bei aller Sensibilität der Nerven doch seine Gestalt von sich in größerm Abstand. So erscheint er freier, leichter, ist der Meister bestrickender Sprachbehandlung, vollendet anmutiger Bewegung geworden; ihm war der strahlend junge Romeo nicht verschlossen. Moissis Kunst ist nie geistreich. Er bewältigt Gedankliches, physiologisch Raffiniertes im Ansturm seines schauspielerischen Instinkts, der alles Gedachte durchs Fühlbare hindurch ins Körperhafte zurückverwandelt, ihm lebt die höchst differenzierte Welt unsers Bewußtseins nur gleichsam in Nerven und Blut — als Körperzustand. Er spielt den verwickeltsten Typus des modernen Nervenmenschen, die subtilste Denkernatur kaum minder fein und richtig als Kainz: aber ich bin überzeugt, er ‚versteht' sie nicht entfernt so gut, könnte sie nicht so erklären wie Kainz. Kainz ist sicher ein reicherer Geist, seine Kunst ist deshalb freier, weitergreifend, kulturell fruchtbarer: aber Moissis Genie ist der Erde näher, und seine Kunst ist, ob auch dumpfer und glanzloser, von mehr elementarer Kraft, ist im Sinne schauspielerischer Ver-

wandlung intensiver, stärker noch als die Kainzens — ein Matkowsky der Dekadenz!

Der Zug der Gestalten, die der Moissi von heute vollendet darstellen könnte, ist noch längst nicht geschlossen; noch eine Fülle des Vortrefflichsten kann er nach seiner heutigen Möglichkeit uns neu bieten. Zudem ist er jung und wächst vielleicht noch in ganz neue Möglichkeiten hinauf; übertrifft vielleicht nach Art und Zahl noch weit das bisher Gegebene. Und doch genügt dies Gegebene schon, um den jungen Italiener in die erste Reihe der deutschen Schauspieler zu stellen. Nach jener ‚Genoveva'-Vorstellung vor vier Jahren schrieb ich: „Moissi gehört fortan zu unsern größten Erwartungen." Ich glaube, man darf heute bereits sagen: er gehört zu unserm wertvollsten Besitz an lebengestaltender Körperkunst.

Die Zukunft des berliner Opernhauses / von Paul Schlesinger

Die Nachricht, daß der geplante Neubau eines königlichen Opernhauses am Königsplatz fünfzehn Millionen kosten soll, von denen acht der Staat, sieben die Stadt beitragen werde, ist nicht dementiert worden. Aber es blieb mehr aus als die offiziöse Ableugnung, mit der man sonst so rasch bei der Hand ist: die Nachricht fand keine Resonanz. Ein stumpfer, lautloser Schlag. Im Rathause bestätigte man diplomatisch das Gerücht. Ein Kunstkritiker formte ein paar lustige Sätze über die Möglichkeit, daß gerade vor dem neuen Opernhause Moltkes Denkmal sich erheben würde. Die Opernkritik steht den Vorgängen mit völliger Gleichgültigkeit gegenüber.

Es ist wahr: die Opernhausfrage ist nicht nur eine musikalische, sie ist auch eine politische Angelegenheit. Die königlichen Theater gehören der Krone, die alljährlich aus ihrer Privatschatulle Hunderttausende aufwendet. Dieses Opfer verdient durchaus nicht besinnungslos enthusiastischen Dank. Wohl wissen wir, daß eine vornehme Opernbühne ohne reichliche Zuschüsse nicht existieren kann. Und doch wäre es mit dem Budget nicht so ungünstig bestellt, wenn im Schauspielhaus vernünftig gearbeitet würde. Dort wären sicher große Ueberschüsse zu erzielen, die dem Opernbetrieb zugute kämen — wenn eben nicht der persönliche Geschmack des Hausherrn besondere Wege wiese. Es ist nur natürlich, daß das berliner königliche Opernhaus höfischer Repräsentation zu dienen hat. Der Herrscher hat zweifellos das Recht, Werke aufführen zu lassen, die seinem Geschmack entsprechen, und andre, die ihm nicht gefallen, von seiner Bühne fern zu halten. Seine persönlichen Neigungen sind aber auf reichen äußern Prunk gerichtet und verbieten anderseits im Schauspielhaus eine zeitgemäße Führung, der es leicht wäre, mit den Privattheatern in Konkurrenz zu treten. Man kann deshalb der Kunst nicht vorwerfen, daß sie allein so unerhörte Opfer fordere. Es sind zum

großen Teil die privaten Neigungen und die öffentlichen Pflichten, die diese außerordentlichen Aufwendungen notwendig machen.

Einen Neubau des Opernhauses zu wünschen, liegt mancher Grund vor. Die gute Absicht des Kaisers, die Feuersicherheit seines Theaters zu erhöhen, konnte nicht ausgeführt werden, ohne das Haus durch ein Netz abscheulicher eiserner Treppen zu verunstalten. Daß übrigens diese menschenfreundliche Absicht durch eine inzwischen durchgeführte Maßregel der Generalintendanz längst vereitelt wurde, ist an allerhöchster Stelle wahrscheinlich unbekannt. Um in den Rängen einige Plätze mehr herauszuschinden, hat man die Logen des zweiten Ranges fast, die des dritten Ranges völlig eliminiert. Die Plätze sind qualvoll eng aneinander gerückt. Man kann jetzt Damen kaum in den dritten Rang mitnehmen, weil man sie nicht vor den peinlichsten körperlichen Berührungen zu schützen vermag. Im tugendhaften Opernhaus! Schlimmer noch: Für etwa je fünfzig Personen steht nur eine enge Ausgangstür zur Verfügung, an der — selbst ohne Panik — allabendlich beängstigende Stauungen stattfinden.

Zu den baulichen Gründen, denen sich noch einige zufügen ließen, kommen solche künstlerischer Art. Die Akustik des Opernhauses war nie gut. Bis in die letzte Zeit hat man mit mehr oder weniger Glück an Verbesserungen gearbeitet. Vor allem aber hat unsre Zeit einen Theatertyp geschaffen, der gleichermaßen unsre sozialen Anschauungen wie die Forderungen nach einem schlichten, allen Aeußerlichkeiten abholden Auditorium befriedigt. Wir wissen, daß kein Theater den künstlerischen Zielen der Moderne besser dient, als das Wagnerhaus. Das diesjährige Tonkünstlerfest in München zeigte uns Werke von Berlioz, Schillings, Klose auf der Wagnerbühne: das Experiment glückte vollkommen. Der sehr geschickte Architekt Max Littmann bewies im Neubau des weimarer Hoftheaters, daß man das Orchester heben und versenken kann — wie es das jeweils aufzuführende Werk verlangt. Ja, den Kompromiß des Logenhauses, das ein Hof für seine Zwecke braucht, und des Amphitheaters, wie unsre Zeit es will, brachte er zustande. Eine ideale Lösung, für die fünfzehn Millionen vollkommen ausreichen würden, wäre der Neubau von zwei Theatern: ein intimeres luxuriöses Logenhaus, das den Repräsentationspflichten und der Spieloper dient, und ein großes, in der Ausstattung einfaches, aber würdiges Wagnerhaus.

Wenn die Krone aus eigenen Mitteln ihre Theater baut, hat der bescheidene Untertanenverstand zu schweigen. Hier sollen aber Stadt und Staat zum höhern Ruhm des preußischen Königtums die Mittel zu einem Prunkbau gewähren. Der demokratische Süden hat auch für dieses Problem einen Ausweg gefunden: Das Hof- und Nationaltheater. Die Landtage dürfen mehr als Mittel bewilligen. Sie können als Geldgeber auch an der Führung Kritik üben. Sie können sich Pläne anschauen, bevor sie Ja und Amen sagen, Rechnungen prüfen, Abstriche machen und, wenn ihnen die ganze Rechnung nicht paßt — das Ganze ablehnen. Ich überschätze

die künstlerische Sachkenntnis bayrischer Landtagsabgeordneter gewiß nicht. Aber das Interesse an lokalen Dingen ist im Süden viel schärfer ausgeprägt als bei uns. Die Meinungsäußerungen der Zeitungen sind nicht so praktisch wertlos wie bei uns. Sie dienen zum mindesten dazu, die Abgeordneten darüber aufzuklären, was auf dem Spiele steht. Der Abgeordnete lebt noch in einem Zusammenhang mit der Meinung seiner Wähler — bei uns ist dieser Zusammenhang gewöhnlich mit dem Schluß des Wahlaktes gelöst.

Im bayrischen Parlament sind es die Sozialdemokraten, an ihrer Spitze Herr von Vollmar, die sich oft genug als die einzigen Verfechter kultureller Forderungen erweisen. Wir werden nun auch Sozialdemokraten im preußischen Landtag haben, und doch muß man fast fürchten, daß diese Herren sich der künstlerischen Dinge annehmen, da ihnen gegenüber das ganze Haus geschlossen marschieren wird und es bei Entschließungen weniger auf schöne Reden als auf die kompakte Majorität ankommt. Die Liberalen sind mit ihren kleinlichen politischen Sorgen viel zu beschäftigt, als daß sie nicht gerne Kunst und Kultur als Zuwage ihrer politischen Geschäfte betrachteten. Was man vom Zentrum und von der Rechten in diesen Fragen zu erwarten hat, weiß man. Im Stadtparlament liegt die Sache wieder anders. Die Beziehungen des Hofes zu Magistrat und Stadtverordneten der Haupt- und Residenzstadt sind außerordentlich kühl. Wieder bietet Süddeutschland glücklichere Vorbilder. In Baden, Bayern, Württemberg lieben die Fürsten ihre Residenzen, und sie legen Wert darauf, von den Residenzlern geliebt zu werden. Das Kunststück ist nicht gar so groß. Man kümmert sich ein bischen um die kommunalen Aufgaben der Hauptstadt — oder man tut so. Luitpold, der Verweser des Königreichs Bayern, begründete eine Monumentalbaukommission, die sich gutachtlich über alle geplanten monumentalen Neubauten zu äußern hat. Diese im Gedanken treffliche Institution war unter dem Minister Feilitzsch eingeschlafen. Das erste Rundschreiben, das der neue Minister Brettreich vom Prinzregenten erhielt, bezog sich auf die Wiedererweckung der Kommission, die durch Ernennung ganz fortschrittlicher Architekten sofort aufgefrischt wurde.

Was geschieht bei uns? Ihne oder Genzmer macht einen Plan, der lediglich dem königlichen Bauherrn zur Korrektur vorliegt. Stadt und Staat bekommen die Erlaubnis, zu bewilligen. Berlin stellte man als Gegenwert das alte Opernhaus und — Konzessionen in der Straßenbahnangelegenheit in Aussicht. Möglich, daß wir Berliner ein neues städtisches Repräsentationshaus brauchen: in andern Städten erwarten bürgerliche Behörden ihre fürstlichen Gäste im Rathaus. Die finanzielle Lage Berlins ist sehr prekär, und Herr Steiniger, der sparsame Stadtkämmerer, wird sich kaum darum reißen, die sieben Millionen für repräsentative Zwecke bereit zu stellen. Schlimmer noch ist es mit den ‚Konzessionen' in der Straßenbahnangelegenheit. Die Leser der ‚Schaubühne' werden fragen, was denn das berliner Verkehrswesen mit dem Opernhaus zu tun habe. Nun, freundliche Leser, das frage ich mich

auch. Ginge bei uns alles mit rechten Dingen zu, so stünde dem Herzen der Regierung die Stadt Berlin näher als eine private Gesellschaft. Sind ihr diese beiden Faktoren gleich lieb, so mag das Recht entscheiden. Aber kleine Geschenke erhalten die Freundschaft. Als es Mode war, den Tiergarten durch Bildwerke zu ruinieren, stiftete die Straßenbahn die Jagdgruppen am Großen Stern, und die Regierung zögerte nicht, diese gute Gesinnung zu honorieren, als es sich um die Verlängerung der Konzession handelte. Die Straßenbahn würde sicher auch heute jedes Opfer bringen und keinen Augenblick zögern, das alte Opernhaus in einen Straßenbahnhof oder ein Fundbureau umzugestalten. Aber diesmal hat Berlin die Vorhand.

Politische Rücksichten werden es sein, die Berlin veranlassen, zum ersten Mal etwas für ein Theater zu tun. Dieselben politischen Rücksichten werden Berlin verhindern, an das Geschenk irgendwelche Bedingungen zu knüpfen. Und es ist zweifelhaft, ob die Herren vom Magistrat den Mut finden werden, wenigstens eine anständige Behandlung des Publikums seitens der Generalintendantur herauszudrücken. In unsrer Zeit, da jedes geschäftliche Unternehmen bemüht ist, seinen Kunden den Einkauf nach Möglichkeit zu erleichtern, steht die höfische Behörde noch immer auf dem Standpunkt, daß die Erlaubnis zum Eintritt in das Opernhaus eine Art Gnadenbezeugung sei, die der erlangt, der die kräftigsten Beine — oder das meiste Geld hat. Schriftliche Vorausbestellungen, wie sie früher möglich waren, hat Herr von Hülsen abgeschafft. Also ist man gezwungen, in Wind und Wetter stundenlang vor der Opernhaustür zu warten. Natürlich unter so starker polizeilicher Bedeckung, daß durchreisende Westeuropäer glauben können, in Rußland zu sein und einem Transport von Sträflingen zu begegnen. Endlich öffnen sich die Pforten. Die Hoheit und Würde der Beamten läßt den Wunsch nach einem Billet mit Zittern über die Lippen kommen. Dabei kann selbst der, der als erster an den Schalter tritt, nicht sicher sein, den Platz zu bekommen, den er haben will. Rätselhafte ‚Verfügungen' walten da, unkontrollierbar, unanfechtbar.

Gerade jetzt wieder sind die Opernhauspreise plötzlich, ohne jede Ankündigung, um fünfundzwanzig Prozent erhöht worden. Mit dem Preis von zehn Mark für den Parkettplatz, für drei und eine halbe Mark für den Galeriesitz ist die letzte Volkstümlichkeit abgestreift worden. Daß die musikalische Erziehung der Jugend einfach unmöglich wird, ist den Herren im Generalintendanzbureau offenbar völlig gleichgültig. Es wird ein Rutsch nach oben stattfinden, basta. Vielleicht wird durch diese Erhöhung wirklich erreicht, daß der Zuschuß sich um Hunderttausende vermindert indem nämlich der Opernfreund mit seinem Billet für Tristan oder Carmen Sardanapal bezahlt.

Es wird alles so kommen, wie man es oben will. Die gepiesackten Berliner werden ihre Millionen hingeben, der preußische Staat ebenfalls. Niemand wird hieraus ein Recht für sich ableiten wollen — höchstens bekommt Berlin die Erlaubnis, weitere ungezählte Millionen in den sandigen

Grund Berlins zu graben, um allmählich den gesamten Straßenverkehr unter das Pflaster zu verlegen. Denn nur so wird es möglich sein, die verhaßten Berliner in eine Versenkung verschwinden zu lassen, nur so werden die fürstlichen Automobile sich mit fürstlicher Schnelligkeit ohne Gefahr für die Insassen in den Straßen Berlins tummeln können.

Und es ist fast unerträglich, zuzuschauen, wie eine Summe von fünfzehn Millionen ausgegeben wird, die Berlin um ein bauliches Monstrum vom Geiste der Herren Ihne und Genzmer bereichern sollen. Man darf rechnen, daß ein großes Opernhaus in bestem Material kaum mehr als fünf Millionen kostet. Das allerdings nicht sehr festgefügte münchener Prinzregententheater erforderte nur eine! Die übrigen zehn Millionen werden einem Luxus dienen, vor dem sich der gute Geschmack bekreuzigen dürfte.

Es ist unerträglich — aber man wird ruhig zuschauen.

Rundschau

Juristischer Briefkasten

Herr Dr. Richard Treitel wird künftig Anfragen, die sich auf den Engagementsvertrag der Schauspieler und andrer Bühnenangestellter, auf die Provisionsbezüge der Agenturen, auf den Verkehr der Dramatiker und der Direktoren mit den Bühnenvertriebsfirmen, kurz: auf sämtliche Rechtsverhältnisse des Theaters beziehen, in allen den Fällen beantworten, die nach irgend einer Richtung von allgemeinem Interesse sind. Es wird strengste Verschwiegenheit zugesichert. Wenn es sich um Vertragsfragen handelt, wird um Einsendung des Vertrages gebeten. Rückporto ist beizufügen. Im übrigen sind die Auskünfte für diejenigen Leser, die sich als Abonnenten ausweisen, kostenfrei.

Karlsruher Uraufführung

Roland und Herlinde. Zwei Menschen mit Tiefentemperamenten und Oberflächenspiel. Doch das Oberflächenspiel steht nicht als notwendige und immanente Erhöhung ihrer Wesen in ihrer beider Sein. Nur ein Einschlag von Scheu und Stolz und der Vorwand einer äußerlichen Distanz treibt die Tiefen ihrer Seelen, wenn sie voreinander stehen, an die Oberfläche. Das Oberflächenspiel ist eigentlich nur eine Bewegung, die aus dem Zusammentreffen ihrer stolzen, äußerlich distanzierten Seelen (Herlinde ist Fürstin, Herrin; Roland ihr Untertan, ihr Diener) resultiert. Und es ist der Reiz ihres Dialogs, wie sie mit Wort und Gesten ihre wahre Bewegtheit in der Tiefe zu halten wissen. Der Dialog ist für beide die Form, die ihnen gegenseitig ihr wahres Sein verdeckt und maskiert. Und um doch manchmal wieder in ihre Tiefen zu greifen, bleibt den beiden nur der Monolog. Denn der Dichter Emil Gött hat Roland und Herlinde einsam und ohne eine Resonanz gelassen, die ihr Stolz und ihre Scheu nicht zu fürchten braucht.

Die Entwicklung des Stückes, das ‚Mauserung' heißt, mußte die Auflösung

dieses dualistischen Spiels bringen und an einem Punkte das dialektische Wort- und Gestenspiel unmittelbar und unmaskiert in die Tiefe der monologischen Wesensäußerung greifen lassen. Wo die beiden die Tiefen ihres Seins sich gegenseitig ungedeckt und frei zu erkennen geben, muß das Stück zu Ende sein. Zur Auswirkung dieser Bewegung wirft eine Außenhandlung immer neues Material und immer neue Argumente in das Monolog- und Dialogspiel. Man mag hier nebenbei ersehen, wie wenig es für den Kern des Stückes bedeutet, daß Emil Gött den Rohstoff für diesen äußern Handlungsrahmen einer Komödie des Lope de Vega entnommen hat. Mit der Feinheit und Schärfe einer intellektuell geordneten Wort- und Gestenkunst hat Gött die Außenhandlung in die Zweckrichtung des ganzen Spiels eingesetzt und eingewoben. An einzelnen Stellen zwar büßt die Bewegung des Stückes ihre Klarheit ein, im Wirbel neu aufgenommener Argumente. Damit erscheint manchmal der Schlußpunkt allzu stark verzögert.

Emil Götts ‚Mauserung' ist ein dramatisches Spiel aus dem Verstande heraus. Davon empfängt es den überlegenen, intellektuell beherrschten Ton, der durch weite Flächen des Stückes geht. Der Intellektualismus und der starke Reflexionstrieb Götts wird kein Zufall sein: er ist wohl ein Niederschlag seiner dichterischen Persönlichkeit. Roman Woerner gibt den Nachlaß des früh verstorbenen, öffentlichkeitsscheuen Dichters heraus. Man mag dann Wege und Art seines Denkens prüfen.

Das karlsruher Hoftheater brachte dieses Lustspiel, das in Wahrheit gar kein Lustspiel, nur eben keine Tragödie ist, zur Uraufführung. Melanie Ermarth und Fritz Herz hätten noch mehr tun dürfen, um durch das Oberflächenspiel den Unterton, den Wesensunterton durchtönen zu lassen.

Richard Weissbach

Aus der Praxis

Annahmen

Alexander Engel und Julius Horst: Der fesche Rudi, Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

Gustav Esmann: Die liebe Familie, Komödie. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Unsre Magdalenen, Schauspiel. Frankfurt am Main, Residenztheater.

Albert Guinon: Vater, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Hans Jaeger: Was du mir bist . ., Lebensbild. Coburg, Hoftheater.

Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Pierre Malin: Abenteuer in Marokko, Burleske. Nürnberg, Intimes Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 8. Franz Ferdinand: Das getupfte Band, Schauspiel. Saarbrücken, Stadttheater.

10. 9. Boris Overbeck: Sonja, Einaktiges Drama. Kreuznach, Kurtheater.

20. 9. Emil Gött: Mauserung, Lustspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

29. 9. Carl Helmin: Der Schwur, Schauspiel. Leipzig, Battenbergtheater.

2. von übersetzten Dramen

19. 9. Francis Croisset: Das Glück der andern, Lustspiel. Berlin, Residenztheater.

3. 10. W. Somerset Maugham: Lady Frederick, Lustspiel. Berlin, Kleines Theater.

3. in fremden Sprachen

30. 9. Raymond und Sylvane: Der kleine Fouchard, Lustspiel. Paris, Gymnase.

Luise Dartigues: Die Verstoßene, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Neue Bücher

Paul Friedrich: Der Fall Hebbel, Ein Künstlerproblem. Leipzig, Xenien-Verlag. Mk. 1,—.

Christian Gaehde: Das Theater, Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Leipzig, B. G. Teubner. 141 S. M. 1,—.

Alwin Kronacher: Das Deutsche Theater zu Berlin und Goethe, Ein Beitrag zur Aesthetik der Bühne. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 100 S.

Dramen

Johann Scriba: Charlotte, Drama. Dresden, E. Pierson. 79 S. M. 1,50.

Ewald Silvester: Der komische Prinz, Komödie. München, Spiegel-Verlag.

Zeitschriftenschau

—e: Vom Unterschreiben. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 39.

Lion Feuchtwanger: Zum Gastspiel der Triesch im münchner Volkstheater. Spiegel I, 11.

Kurt Walter Goldschmidt: Leo Berg. Masken IV, 3.

Eugen Isolani: Clara Meyer. Theatercourier 771.

Harry Kahn: Kotzebue im Münchener Künstlertheater. Spiegel I, 11.

Franz Kreidemann: Klassische Mörder. Bühne und Welt X, 24.

Hans Lenthal: Technik und Bühnenproben. Masken IV, 2.

Hermann Sinsheimer: Mannheimer Reformen. Spiegel I, 11.

Felix Stössinger: Frackzwang bei Hülsen. Theatercourier 771.

Albert Tottmann: Mozarts Zauberflöte. Blätter für Haus- und Kirchenmusik. XII, 9, 10.

E. Waldmann: Der Komödiendichter Menandros in Lauchstädt. Masken IV, 3.

Oscar F. Walzel: Lessings Begriff des Tragischen. Beilage der Vossischen Zeitung 38, 39.

Max Warwar: Die Bewertung unsrer Theaterkritik. Theatercourier 770.

Siegfried Wernicke: Das Urbild von Hebbels Judith. Süddeutsche Monatshefte V, 10.

Die Presse

W. Somerset-Maugham: Lady Frederick, Lustspiel in drei Akten.

Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Das Stück spielt zwischen gut angezogenen und gut betitelten Leuten. Ihre Konversation, nicht gerade von hinreißendem Witz, bleibt immerhin belustigend, und rechnet man dazu einen anspruchslosen Humor und eine kleine unaufdringliche Sentimentalität, so ergibt sich eine ganz bekömmliche Mischung.

Börsencourier: Diese ganze simple Geschichte, an der man nie ein inneres Interesse hat, will ja gar nichts andres sein als eine grazióse Spielerei. Darum nimmt man es auch hin, daß alle handelnden Personen im selben zahmen Feuilletonstil geistreich sind und die Witzduelle fast ermüden.

Morgenpost: Ein englisch gedehntes, aus einem halben Dutzend alter französischer Lustspiele gezogenes Stück, das mit Intrigen und Flirtkram zwei Akte langweilt, um im dritten durch eine liebenswürdige Ironie amüsant zu schildern.

Lokalanzeiger: Ich muß offen bekennen, daß mir die Reize ‚Lady Fredericks‘ nur mäßig imponierten. Mir erschien alles an ihr aufgeschminkt und zurechtgemacht. Des weitern auf die innern und äußern Qualitäten dieser lustigen Witwe einzugehen, ist überflüssig. Unbedeutende Persönlichkeiten verlieren an Interesse, je näher man mit ihnen bekannt wird.

Berliner Tageblatt: Einzelne Szenen dieser kurzweiligen Komödie sind in ihrem Aufwand an Edelmut dem üblichen Familienstück der englischen Bühne verdächtig nahe verwandt. Aber der Autor ist ebenso klug wie seine Heldin: er weist selbst mit ironischer Gebärde auf die kleinen Geheimnisse seines Handwerks hin.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 42
15. October 1908

Musik / von Leo Greiner

Neuerungsbrünstige Köpfe, denen nichts Neues einfallen will, verlegen sich in der Not mit Vorliebe auf die Erfindung überraschender Adjektive, mit denen sie die alten Dinge so gefällig und glänzend herausputzen, daß sie ohne Gefahr als tadellos und frisch auf dem geistigen Markte erscheinen dürfen. So geht jetzt unter anderm ein groß Gemurmel vom ‚neuen Pathos‘ durch die deutschen Lande. Wäre dies Wort mehr als ein funkelndes Epitheton ornans für ein verschämtes Nennwort, das lieber im Dunkeln bleibt, wäre es in der Tat substantivisch und dinghaft, wie es sich gerne geben möchte, so bedeutete dies freilich nicht weniger, als daß die Menschheit nach einer Periode hemmungsloser Hingabe an die Dinge und einer wesenlosen, die Persönlichkeit verzehrenden Mystik sich aufs neue gegen das Schicksal und die Elemente verschanzt und mit klingendem Spiel und flatternden Fahnen ihre Superiorität wiederherstellt. Denn Pathos ist der Siegesgesang der überwindenden Seele und ein Reservatrecht der freien. Davon sind wir aber nun soweit als irgend möglich entfernt. Die neuen Adjektive herrschen und die Ohnmacht etabliert sich. Man muß sich beugen. Und wenn man etwa Frank Wedekinds ‚Musik‘ auf der Bühne (des münchner Schauspielhauses) gesehen hat, so muß man sich beeilen, diese hirnlose Komödie durch ein strahlendes Attribut zu retten: man wird also sagen, ‚Musik‘ sei das erste Beispiel der neuen Ranzigkeit. Im Gegensatz zur alten.

Denn es wird sicherlich nicht einmal diesem Stücke Wedekinds an Lobsprechern fehlen, denen die pikante Mischung aus Rührseligkeit und Skepsis, Schauerkomödie und psychologisierendem Thesenstück auch als eine Art Befreiung erscheinen mag. Werden doch darin die grobsentimentalen, nach weinerlichen Sensationen lüsternen Instinkte, die die gesunde, auf objektive Ziele gerichtete Anschauung des Naturalismus literaturunfähig gemacht hatte, gewissermaßen von der andern Seite her, aus dem Lager der Skepsis und des revolutionären ethischen Relativismus wieder importiert und durch einen berühmt gewordenen literarischen Namen gedeckt. So daß jedermann, der

heimlich in seinem Herzen eine Menge tränender, aber unliterarischer Zerknirschung aufgestapelt hatte und nicht mehr recht wußte, was er damit anfangen sollte, durch diese dramatische Tat Wedekinds das versteckte und zurückgedämmte Kleinbürgertum in seiner Seele endlich und wahrhaftig, dichterisch erlöst, vor seinen von Rührung verdunkelten Augen erblicken darf. Um den sozusagen von rückwärts und unversehens hervorbrechenden Ueberfall jener Altweibergruseligkeit auf uns bewerkstelligen zu können, begibt sich Wedekind, offenbar mit Bewußtsein, in Wettstreit mit den Dichtern jener fettigen Lebensbilder und Volksstücke, die vor nicht allzu langer Zeit noch auf den wandernden Provinzbühnen kursierten und großen Zulauf, insbesondere von seiten der ältern kleinstädtischen Frauenwelt, erregten. Sie hatten den Ehrgeiz, das Leben so zu zeigen, wie es ist, und machten sich so, bei allem grimmigen Unterschied in der Ausführung, lange vor dem konsequenten Realismus die pièce de resistance seiner Technik zu eigen: wahllos und ohne künstlerische Anordnung einen Wirklichkeitsausschnitt in der ganzen nackten Trivialität seiner glücklichen und unglücklichen Zufälle auf die Bühne zu bringen. Nur daß ihnen das Ferment der Stimmung fehlte, das bei den Naturalisten die zerbrochene Einheit, wenn auch blos durch ein Surrogat, wiederherstellte. Nur daß, während es bei diesen um eine kunstfremde, aber stolze und männliche Wahrhaftigkeit ging, bei ihnen die Tatsachenwelt schein-idealistisch übersteigert und mit schauerlichen und rührsamen Elementen vollgestopft wurde. So nennt denn auch Wedekind sein Stück ein Lebensbild und gibt jedem seiner Akte einen für Hökerweiber und Kramladenbesitzerinnen grausam lockenden Titel: Bei Nacht und Nebel, Hinter schwedischen Gardinen, Vom Regen in die Traufe, Der Fluch der Lächerlichkeit. Es gibt Kindsabtreibungen darin, Gefängnis, edle Schenkungen, den Tod eines kleinen Kindes und erschrecklichen Wahnsinn. Und nur daß der Wedekindschen Schauer- und Rührungskomödie die Verfeinerung unsrer psychologischen Mittel und jene an Ibsen erlernte Ironie voraufging, die mit eisiger Undurchdringlichkeit das Komische im Tragischen und umgekehrt erscheinen ließ, nur das mengt dem faden Trank etwas wie ein Gewürz bei. Da und dort fallen groteske Lichter in das gedehnte Spiel: aber auch sie sind letzten Endes nicht mehr als Schwankspäße, die, geflissentlich als Hemmungen hineingesetzt, durch den Kontrast mühsam bizarre Wirkungen erstreben. Im übrigen schmeckt abgestandenes Oel mit verdünnter Schwefelsäure gemischt um nichts besser, als abgestandenes Oel allein.

Man kann nicht erwidern: wenn dieser Eindruck wirklich hervorgerufen wird, so hat ja Wedekind alles erreicht, was er nur immer wollte. Und es ginge nicht an, pathetisch zu nehmen, was er selbst vielleicht nur ironisch genommen habe. Denn wie muß es in einem Gehirn aussehen, dem solch ein Ziel zu erreichen im Ernst als eine lockende Aufgabe erscheinen könnte! An welchem äußersten Punkt menschlicher und künstlerischer Hilf- und Ratlosigkeit muß dieses dezentralisierte, molluskenhafte Talent angelangt sein, um die Selbstaufhebung aller Kunst in ihrer widerwärtigsten und

schalsten Form mit so etwas wie Inbrunst zu betreiben! Wie unfähig muß diese Seele sich erwiesen haben, in dem riesenhaften Umkreis menschlich-künstlerischen Geschehens und Erlebens einen Punkt zu finden, von dem sich, und wäre es für die Dauer eines Augenblicks, ein ruhiger und versöhnender Ausblick in die Nähe und Ferne genießen ließ, wenn sie nun soweit gekommen ist, ihren Positivismus unterhalb von Mensch und Kunst zu suchen! Denn darüber scheint mir kein Zweifel zu bestehen: ‚Musik' zeigt uns, was Wedekind uns an positiven Werten zu bieten hat, nachdem wir ihn, in der Verschleierung seiner oft sehr treffenden und genial formulierten Negationen, oft geschmäht und einige Male bewundert haben. Aber welch ein klägliches Bild enthüllt uns diese wichtigste Kehrseite seines Wesens, das sich erst hier den ehrenden Titel eines dichterischen in dem strengen Sinne des Wortes ‚schöpferisch' erwerben konnte und mußte! Der Ire Shaw, der jenseits der Grenzscheide, zu der hinaufgelangt der reife Ibsen schaudernd verstummte, mit ironischem Kleinfeuer und paradoxer Pyrotechnik noch etwas auszurichten hofft, schuf in ‚Frau Warrens Gewerbe' das Bild eines Mädchens, das, ohne sehr groß oder sonderlich tief zu sein, einen etwas amerikansch dürren, aber immerhin klugen und reinlichen Positivismus verriet. Man vergleiche diese Figur eines im Kerne undichterischen Temperaments, aber gescheuten Kopfes, mit ihrem Wedekindschen Pendant, der Musikschülerin Klara Hühnerwadel. Schon daß sie so und nicht anders heißt, ist in diesem Zusammenhange von Bedeutung. Es drückt sich darin ein Mangel an Bekennermut aus, der es nicht wagt, restlos Ja zu sagen und sich für jeden Fall ein ironisches Hintertürchen offen halten will. Aber davon auch abgesehen: wie an den bessern Stellen nichtssagend, an den schlechtern voll falschen Edelmuts und innerster Verlogenheit ist dieses Geschöpf, für das doch offenbar die Teilnahme unsrer besten Seelenkräfte aufgerufen wird! Der abrupte Wechsel des Standpunkts, durch den Wedekind sonst am heftigsten überrascht und zündet, mag an andern Orten gewollt sein: in dieser Welt des ernsthaft gemeinten Gefühls verwandelt er sich in einen unfreiwilligen Nihilismus, wie wenn einer zu stehen glaubt, der sich in Wirklichkeit rasch bewegt, und die jähe Veränderung der Perspektive in seinem Gesichtsfeld für etwas Wesentliches der Dinge, statt für eine Folge seines eigenen wechselnden Blickpunktes hält. Und es wird die Frage sein, ob das ganze Problem Wedekind nicht aus diesem Winkel her noch einmal eine ebenso einfache als überraschende Lösung finden wird.

Erlebnis / von Peter Altenberg

Hans Schließmann bat mich dringend, doch am Freitag abend nach Hietzing ins Parkhotel zu kommen, wo der temperamentvolle, geschmackvolle Dostal von den Sechsundzwanzigern konzertiere, in dem schönen, weiten Garten. Es wurde halb zwölf Uhr nachts, und Schließmann war besorgt, daß ich noch die letzte Tramway erreiche. Sie fuhr aber an uns

vorüber. In demselben Augenblick hielt ein eleganter Gummiradler knapp vor uns an, und zwei frische Mädchenstimmen jubelten: „Peter, Jessas, Peter, was machst denn du da in Hietzing?!" — „Ich habe die letzte Tramway versäumt," erwiderte ich geschäftsmäßig und ohne Begeisterung der Freude des Wiedersehens mit den herrlichen urwüchsigen Kindern. — „Tu dir nix an, Peter, wir nehmen dich mit in unserm Wagen, wir fahren eh nach Wien, ah, so ein glücklicher Zufall — — —." Hans Schließmann stand gerührt da im Angesichte solcher wirklich seltener glücklicher Zufälle, dankte den guten, schönen, herzigen Mädchen im Namen seines beneidenswerten Freundes und sagte, daß das ‚goldene wiener Herz' doch noch nicht ganz im Aussterben begriffen sei, wie er bisher vermutet habe — — —.

Wir fuhren davon. Bei dem Mariahilferberg sagte das eine der süßen Mädchen: „Peter, was wirst dem Fiaker bezahlen?!" — Ich erwiderte: „Nichts. Ich bin eingeladen worden." — „No, no, tu' dir nix an, Schmutzian, wegen die paar Krandln." Für den Zahlenden sind es immer ‚Kronen', für den, der bezahlt wird, nur ‚Krandln'. Ich erwiderte: „Ich bin euer Gast." — „Wärst vielleicht zu Fuß nach Wien gehatscht, du Narr?!" — „Ich hätte mir vielleicht im Notfall einen Einspänner genommen." — „No, also, fixt es, jetzt kommen wir aufs Gleiche." — „Also gut, ich werde die Taxe für den Einspänner erlegen — — —." „Da schau her, im Gummiradler fahren und Einspännertax' zahlen, geh', i wer' mi glei giften — — —." — „Also, bitte, wie viel habe ich zu bezahlen?!?" — „Zehn Kronen, es is eh kein Geld." — Ich fand das zwar nicht, daß es kein Geld sei, aber ich fragte: „Wieso, bitte, zehn Kronen?!?" — „No, san mir früher, bevor mir di aufg'fischt haben, du Schnorrer, net ein bisserl in Hietzing herumg'fahren, bei so an' schönen Abend, mir scheint, du gönnst uns dös nöt!?!" — Ich erwiderte, daß ich ihnen es herzlich gönne. — „No, also, du bist ja ein g'scheiter Mann, du bist ja unser Peterl — — —." Also das Peterl bezahlte die zehn Kronen. „No, und mir san gar net auf der Welt?!" sagten die beiden Süßen. „Unsre Gesellschaft ist gar nix wert, mir san nur die Zuwag' zum Fleisch, da schau' der eahm an — — —." Ich gab einer jeden eine Krone. „Peter, Peter, wir haben dich immer für an' veritablen Dichter g'halten, für an' bessern, idealisch veranlagten Menschen; no, sag'n mer, es war nix — — —." Ich ließ den Wagen halten, stieg aus. „Peter, bist bös?!" — „Nein. Weshalb sollte ich bös sein?!" — „No, war's net ganz unterhaltsam?!" — „Sehr," erwiderte ich. An Hans Schließmann schrieb ich sogleich noch in der Nacht eine Karte: „Was Ihre Korrigierung Ihrer Ansicht über das im Aussterbe-Etat befindliche ‚goldene wiener Herz' betrifft, so bitte ich Sie sehr, mit der Korrektur bis zum nächsten Freitag zu warten, wo Dostal von den Sechsundzwanzigern wieder im Parkhotel Hietzing konzertiert. Da erfolgen nämlich mündliche Aufklärungen — — —."

Am nächsten Tage traf ich das eine der süßen Mädchen. „Denk' dir, Peter, kaum warst du gestern ausgestiegen, durfte ich mich auf den Bock setzen kutschieren, und der Herr Fiaker setzte sich zur Mizl in den geschlossenen Wagen. Und dann hat er uns deine zehn Kronen geschenkt. Das is ein Kavalier, da nimm dir ein Beispiel!" Ich schrieb sogleich an Hans Schließmann in Hietzing: „Ihre erste Regung war die richtige. Es gibt doch noch ‚ein goldenes wiener Herz'!"

Erinnerungsfeste

Das erste fand im Berliner Theater statt, hieß auch so und zwar von Gustav Wied. Es gab zum Schluß eine Enttäuschung, die um so verlegener wurde, je entschlossener man zu Anfang auf Kredit gelacht hatte. Nach Lessing kann sich ein Schauspieler durch die Gebärden des Zorns in echten Zorn hineinspielen. So hoffte man hier, durch Gelächter lustig zu werden. Es war umsonst. Aus diesem Fiasko sollten Bühnenleiter und die es werden wollen wieder einmal eine alte Lehre ziehen. So stark wird der Erfolg eines Stückes niemals sein, um alle unaufgeführten Stücke desselben Autors ins Schlepptau zu nehmen. Was also ein Theater vor dem Siege von ‚Zweimal zwei ist fünf' dem Dänen abgelehnt hat oder hätte, mag es nach diesem Sieg erst recht ablehnen, weil die Erwartungen fortschreitend schwerer und nicht etwa leichter zu befriedigen sind. Beim zweiten Mal hat Wied, wie jede ausgeprägte und nicht gänzlich unanfechtbare Persönlichkeit, den Doppelnachteil, daß seiner Art der Reiz der Neuheit fehlt, und daß damit das Ohr für seine Schwächen schärfer wird. Er will die Vorteile der Bühne genießen, ohne daß er gesonnen oder fähig wäre, sich ihren Gesetzen zu unterwerfen. Man wird ihm auch jede Freiheit zugestehen, so lange sein Witz überrumpelt, sein Uebermut durchschlägt, seine Laune splendid und seine Ironie anmutig ist. Aber wenn der Witz keucht, der Uebermut verpufft, die Laune tröpfelt und die Ironie mit dem Zaunpfahl arbeitet? Man wird es zunächst wie die Hoffnung auf eine Neubelebung des Bühnenschwanks begrüßen, daß Wied ohne die Tricks, die Verwechslungen und die Ueberraschungen der Gattung auskommt. Aber auch ohne den Schatten eines Konflikts, die Spur einer Handlung, den Versuch einer Entwicklung? Das ‚Erinnerungsfest' ist die Gedenkzusammenkunft zwischen dem Liebhaber einer verstorbenen Frau und ihrem nichtsahnenden Gatten. Die beiden Männer begleiten eine gediegene Mahlzeit mit Gesprächen, die leider garnicht munter fortfließen, sondern unablässig wiederholen, daß der Gatte über die Maßen gefräßig, taktlos und dumm ist. Welche Humore wären nötig, um uns eine Stunde lang vor diesem Zustandsbild festzuhalten! Sollte aber aus dem Zustandsbild ein Drama werden, so mußte das Zusammensein zu einem Zusammenstoß, einer Enthüllung, einer Abrechnung führen. Den Anlaß hatte Wied zu finden. Schnitzler findet ihn in jenem Akt, wo Mann und Liebster die gemeinsame ‚Gefährtin' mit verschiedener Kümmernis bestattet haben. Wied findet nichts, und so sind wir am Ende auf demselben Fleck wie beim Beginn, wenn auch bereits im vierten Zimmer. Ihr könnt im großen nichts verrichten und fangt es

drum im kleinen an. Weil dieser Einakter sich nicht bewegt, bewegt sich wenigstens die Bühne. Es ist ein spärlicher Ersatz und obendrein verbraucht. Das zweite Stück will, scheint es, mehr, will ungefähr das Gegenteil von Zettels Weltanschauung demonstrieren. „Die Wahrheit zu sagen, Madame: Vernunft und Liebe haben nicht viel Gemeinschaft." Wied erklärt, umgekehrt, alle Liebe aus der Vernunft. Er entlarvt die ‚Erotik', wie er uns im vorigen Jahr den Charakter entlarvt hat. Er stellt der heuchlerischen Liebespoesie die cynisch offene Prosa gegenüber. Liebe ist Trottelei: Bedürfnis nach Versorgung in irgend einer Form Motiv zu jeder Ehe. Aber Wied begeht den Fehler, seine Demonstrationen vor Kulturmenschen an untauglichen Objekten vorzunehmen. Seine bäuerlichen Repräsentanten des Menschengeschlechts sind, bei aller Ulkigkeit, von kindischster Harmlosigkeit und Undifferenziertheit. Ob sie nach einem Bühnendasein von unnachahmlicher Einförmigkeit unter die Haube kommen oder nicht, kann höchstens ihresgleichen interessieren. Nur daß ihresgleichen noch nicht in der Lage ist, das Berliner Theater zu besuchen, und daß darum die neue Direktion ihre so eifrige und anständige Schauspielkunst vergeblich strapaziert hat. Diese Schauspielkunst ist in die Breite löblich ausdehnbar. Der junge Rustan ist kein schlechterer Diplomat der alten Schule. Ein Oberst stellt auch einen Bauern überzeugend dar. Der Afrikaner Zanga wandelt sich in einen dänischen Landedelmann. Wenn jetzt noch Herr Meinhard, kaum daß er begonnen, schleunigst wieder aufhört, seiner einfallsreichen Komik das direktoriale Uebergewicht anmerken zu lassen, und es lieber dazu benutzt, der kostbaren Frau Josefine Dora immer sichtbarere Rollen anzubieten, dann wird sich hier für Heiterkeiten ein Ensemble bilden, dem man nur das dichterische Substrat zu liefern braucht, um es zu einer berliner Wohltat zu machen.

Erinnerungsfeste. Das zweite fand im Deutschen Theater statt und galt der fünfundzwanzigjährigen Existenz des Hauses. Die Geschichte dieses Hauses habe ich in meinem Buche über das ‚Theater der Reichshauptstadt' ungefähr bis zu dem Tag geführt, an dem vor fast fünf Jahren Max Reinhardt, der Direktor des Neuen Theaters und Inaugurator eines neuen Theaters, durch die Verjüngung von ‚Kabale und Liebe' endgültig würdig wurde, das Erbe der L'Arronge und Brahm zu übernehmen. Nach diesem Abend schrieb ich: „Der Fortschritt, der über das Reinhardttum, gestützt auf dieses, zu machen wäre, und den Reinhardts vielvermögende Energie hoffentlich selbst machen wird, besteht darin, daß bei ebenso liebevoller und ebenso uneigennütziger Behandlung des Ganzen kräftigere und saftigere Persönlichkeiten hervortreten. In dieser starken Aufführung wirken noch zu viele Darsteller weniger durch das, was sie tun,

als durch das, was sie unterlassen, mehr durch das, was sie für den symphonischen Gesamteindruck bedeuten, als durch das, was sie als Einzelstimmen wert sind." Der Zahl nach haben sich inzwischen die wertvollen Einzelstimmen gerade in dieser Vorstellung eher vermindert als vermehrt. Miller, Kalb und Wurm sind teils verkleinert, teils vergröbert, teils mißverstanden worden. Der Zahl nach wäre es demgegenüber nicht genug, daß Ferdinand von Walter heute mit unvergleichlich größerm Nachdruck seiner Residenz erzählen würde, wie Paul Wegener Präsident geworden ist — ein Präsident, vor dem solch Herzogtum schon zittern mag, der keinen intriganten Heldenvater mimt, sondern, ein grundsatzloser Streber, einfach über Leichen geht. Doch da es eben Ferdinand von Walter ist, der so erzählen kann, wird reichlich alles aufgewogen, was sich im einzelnen verschlechtert hat. Denn ‚Kabale und Liebe' ist das Drama der Jugend, und hier trat endlich zwischen Lady Milford 'und Luise Millerin der Mann, der es mit diesen beiden an Jugend ebenso wie an Begabung aufnahm. Sie haben jetzt zu dritt das Ziel erreicht, wonach vor vierzehn Jahren Brahm ohne jeden, wonach vor fast fünf Jahren Reinhardt mit unvollständigem Erfolg gestrebt hat. Den dreien ists gelungen, den Ueberschwang des jungen Schiller auf Menschenmaß zurückzuführen, ohne dem Stil des Dramas dadurch zu schaden; die Sprache mit freiester Leichtigkeit zu behandeln und doch ihrem innern Pathos nichts zu rauben; den Kampf gegen die tote Tradition der Schiller-Darstellung aufzunehmen, aber einen eigenen Charakter an die Stelle der Konvention zu setzen. Bei Tilla Durieux ist man vor allen Heroinenallüren sicher. Wie aus einem englischen Porträt herabgestiegen, steht sie zuerst vor Ferdinand, dann vor Luisen; dort bald Johanna Norfolk, bald die unglückliche Weise vom Ufer der Elbe, hier abwechselnd verrucht und voll Empfindung, und immer künstlerisch bescheiden, auch wenn sie bis zur Grenze geht. Es ist das Charakteristikum der drei in diesen Rollen: daß sie alles wagen und alles gewinnen. Lucie Höflich, das schönste Exemplar einer Blondine, ist ganz das bürgerliche Mädchen, als das Luisen Ferdinand vor Lady Milford rühmt, und zeigt damit nicht blos die grauenhafte Zerstörung einer Einzelexistenz, sondern auch, ohne dergleichen zu beabsichtigen, Leben und Leiden einer Volksschicht. Sie ist eine Repräsentantin und hat uns von dem ‚wimmernden Wurm', für den die Millerin gewöhnlich ausgegeben wird, zum Glück befreit. Als ihr Geliebter hat Harry Walden nicht die altmodische Herzensfülle, die selige Trunkenheit eines Himmelsstürmers und kann sie entbehren, weil die Reinheit, die Trotzigkeit, die Kernigkeit, die er dafür einsetzt, nur eine andre, aber keine weniger überzeugende, ja nicht einmal eine weniger hinreißende Vorstellung von diesem deutschen Offizier erwecken.

Emanuel Reicher / von Julius Bab

manuel Reichers Persönlichkeit verlangt wohl eigentlich heute schon eine historische Würdigung. Nennen ihn doch die Theatergeschichten mit gutem Grund den Bahnbrecher des ‚Naturalismus' in der Schauspielkunst, den Schöpfer des ‚Berliner Stils'. Und Reicher ist jener Bewegung, in der sich vor zwei Jahrzehnten die deutsche Schauspielkunst verjüngte, nicht nur ein Träger durch die Tat, sondern auch ein bewußter Vorkämpfer durchs Wort gewesen. Naturen wie Rudolf Rittner und Else Lehmann hatten und haben keinen andern Wunsch, als ihrer innersten Art gemäß sich künstlerisch zu entfalten — als bewußte Träger eines ästhetischen Prinzips sind sie nicht gut vorstellbar. Reicher aber hat durchaus ein erzieherisches Temperament, eine aufklärerische Tendenz gehabt, er ist propagandistisch für seine Auffassung von Schauspielkunst eingetreten, wollte Beispiel geben und Jünger schaffen; und deshalb noch mehr als durch seine zeitliche Priorität erscheint er als der eigentliche Träger der norddeutsch-veristischen Bewegung in der Schauspielkunst. Die Ideen, die ihn damals leiteten, gibt am klarsten eine Briefstelle Reichers aus jener Kampfzeit, die Hermann Bahr einmal veröffentlicht hat:

> „Wir wollen keine Kunstgesetze: wir wollen freie Entfaltung der Individualität. Wir wollen nicht mehr so spielen müssen, weil der große N. einmal so gespielt hat: wir wollen jeder für sich auf seine eigene Weise unsre Blicke in die Natur tun und das für uns aus ihr herausholen, was sich unsern Blicken enthüllt. Wir wollen nicht mehr effektvolle Szenen spielen, sondern ganze Charaktere. Wir wollen nicht ewig die alte Jamben-Tretmühle treten oder in wohlstilisiertem sogenanntem Konversationston interessant schwärmen oder witzeln ... Nein, wir wollen, ob der Dichter uns in den Palast oder in die Hütte oder auf die Straße setzt, ob er uns in dichterischer Sprache der Verse oder in der plattesten Prosa der Schenke reden läßt, nichts andres sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Inneren heraus die Empfindungen der darzustellenden Personen übermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Gebärde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpaßt, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Beschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt!

Gewiß, der Mann, der so schrieb, hat ein Anrecht, vom Chronisten der Vater des modernen Naturalismus genannt zu werden — — aber, wie Shakespeare sagt: „Ist das nun irgend etwas?" Wäre der Mann ein Künstler zu nennen, dessen erster und einziger Ruhm es wäre, ein ästhetisches Prinzip verfochten zu haben? Sind das je wahrhaft große Dichter gewesen, die dem lebendigen Gefühl absterben konnten und nur noch in der Literarhistorie ihren Platz haben? Und könnte ein Schauspieler (in dessen Kunst alle Wirkung ja ans körperliche Sein gebunden ist) je ein Großer gewesen sein, wenn er noch lebt und spielt — und doch nur ‚historisch' zu würdigen wäre? Sicherlich nicht! Denn alle Schulen und Theorienbildung bei Künstlern ist dogmatische Uebertreibung, verblendete Einseitigkeit, ist Irrtum — der dann, aber nur dann Bedeutung, Macht und sogar hohes Verdienst enthalten kann, wenn er der Bewußtseinsüberbau für einen starken Schaffenswillen, Werkzeug und Waffe für eine große Persönlichkeit war! Dann aber

überlebt die Persönlichkeit und ihre schöpferische Wirkung sicher die ‚Richtung' und die Theorie im Gefühl der Menschen. So ists hier auch. Was ist denn von der naturalistischen Bewegung (auch in der Schauspielkunst) übrig geblieben, als daß sie uns ein paar starke Persönlichkeiten durchgesetzt hat! Und was war diese ganze Lehre andres, als eine seltsame Verquickung von Selbstverständlichem und Falschem, den sich der Instinkt einiger Künstler als ‚neue Wahrheit' zur Stärkung ihres Sicherheitsgefühls erschuf! In dem Protest der Naturalisten lag etwas sehr Richtiges, höchst Selbstverständliches: der Protest ursprünglicher, echter, aus eigenem Leben schöpfender Künstler gegen das herrschende Epigonentum, gegen Schauspieler, die nur ‚so' spielten, „weil der große N. einmal so gespielt hatte". Und es lag etwas sehr Falsches, sehr Subjektives darin: nämlich der Glaube, daß die vielleicht pathetische Art des großen N. selber die Natur zu stilisieren, entwertet werden könne, daß der Zug gerade ihres Lebens zu unterwürfiger Einfachheit gegen die Natur ein allen verbindliches Kunstgesetz sei. (Ganz zu schweigen von der rein begrifflichen Konfusion, mit der hier ein Stil, der die Natur mehr auf intime als auf monumentale Wirkungen hin behandeln sollte — ‚Naturalismus' im Sinne von bloßer Natur — Nachahmung, also entschiedener Nichtkunst getauft wurde.) Immer haben sich die Vorkämpfer einer neuen Künstlergeneration gegen die Epigonen der vorher herrschenden Künstler im Namen eines Prinzips erhoben; haben sich Naturalisten genannt, wenn sie es mit Nachzüglern eines monumentalen Stils, Idealisten oder Romantiker, wenn sie es mit Epigonen einer intimen Kunst zu tun hatten — und immer waren die Programme leer und bedeutungslos, sobald sie ihre Schuldigkeit getan, den Vormarsch frischer und echter Kräfte gedeckt hatten. Wie stellt sich denn heute, ein halbes Menschenalter nach der naturalistischen Evolution, der Stand unsrer Schauspielkunst dar? Ein paar prachtvoll eigene Künstler, zum Teil von besonderer Eignung für Widerspiegelung des kleinen, gedrückten, unbeherrschten Lebens, sind zur Entfaltung gelangt; aber hat der ‚neue Stil' an sich noch irgendwie Wert und Kraft? Sind die Epigonen des Naturalismus, die jungen Leute, die sich bei saloppen Manieren und hebungslosem Gemurmel als kleine Reichers und Rittners spüren, vielleicht weniger unleidlich als die gespreizten und brüllenden Nachahmer der Hendrichs oder Barnay vor 1890? Sind uns eigene und starke Künstler, die neben den Naturalisten in ganz andrer Art erwuchsen, ein Kainz, eine Eysoldt, etwa weniger wert geworden? Ja, ist uns, die wir im Siege der Naturalisten aufwuchsen, auch nur ein einziger der ältesten Schule entwertet worden, der wirklich ein Künstler war, aus Eigenem, Innersten etwas zu geben hatte? Vielleicht haben wir, durch den Naturalismus ermuntert, Possart oder Nesper noch schneller ablehnen gelernt; aber Sonnenthal und Lewinsky sind uns stets in Ehren geblieben! Ja, selbst ein so pronunzierter Nichtnaturalist wie der verstorbene Maximilian Ludwig vom Schauspielhaus in Berlin hat mich mit seinem rein deklamatorischen Ton, seinen blos dekorativen Gesten fast stets

zu erschüttern gewußt, weil eine echte Leidenschaft, eine wirkliche seelische Kraft aus seinem Pathos sprach. Gewiß habe ich in etwas heiterer Erinnerung, wie er in einem Börsenstück einmal als bedrohter Aktionär den Fall der Aktien melden mußte um „zzwanzig Prrrozentt!!" — bebend, im Ton des Grafen Dunois und mit ruckartig beschwörender Geste. Aber beweist solche Entgleisung mehr, als etwa Rittners völliges Versagen in einem Renaissance-Versstück: nämlich daß den meisten Schauspielernaturen literarische Grenzen für wirksame Entfaltung gezogen sind? Und hindert es, daß ich den stummen Daniel und den König Etzel dieses Ludwig in unauslöschlich großer Erinnerung habe?! Nein, der Naturalismus an sich ist uns nichts geworden, vielmehr ist er in einem hohen Grade in Verdacht gekommen, eine rein relative Existenz zu führen: nämlich die Art von Pathos zu bedeuten, die der jeweils Ausschlag gebenden Generation am vertrautesten, am naturgemäßesten ist! Ich wenigstens muß mich oft mit nachdenklichem Vergnügen entsinnen, daß mir mein Vater erzählte: Barnay (Ludwig Barnay!) habe seiner Zeit als Tell stürmisches Aufsehen durch die revolutionär unpathetische, naturalistische (!) Art seines Spiels erregt. Und ich finde mich anderseits immer häufiger dabei, wie ich aus der Art der um 1890 ‚modernsten' Schauspieler, der Natürlichkeitskoryphäen Bertens, Reicher das ‚Pathos', die durchaus überwirkliche Steigerung des Ausdrucks durch einen ethischen Lehrwillen heraushöre. Ob den noch später Geborenen Reichers Redekunst vielleicht einmal so festlich irreal im Ohr klingt, wie uns schon Barnayscher Vortrag? Gerade bei Emanuel Reicher überraschte mich mehr als einmal die Empfindung, wie verwandt er im Ausdruck seiner innersten sehr gewichtigen, sehr nachdrücklich und gefühlvoll akzentuierenden Art im Grund dem Pathos jenes Maximilian Ludwig steht — bis zum Verschwinden all der technischen Unterschiede. Nein, der ‚naturalistische Stil' ist heute nichts Lebendiges mehr, und Reicher wäre unserm Gefühl nichts, wenn er nichts wäre als der theatergeschichtlich beglaubigte und sicherlich verdienstvolle Schöpfer dieses Stils.

Aber wir müssen uns zu Reicher wenden, weil noch heute aus seiner Kunst ein echtes und interessantes Stück Menschentum zu uns spricht, ein Menschentum, das in seiner Kraft und Begrenzung zu erkennen recht lohnend ist. Und da wird es freilich zu einem interessanten Symptom, daß Reicher der Begründer und Lehrer des Naturalismus ist. Denn es charakterisiert diese Persönlichkeit, daß sie aus echtem innern Bedürfnis und zeitgenössischen ästhetischen Irrtümern eine Lehre wob und mit gläubigem Eifer verfocht: so unnaiv bewußt zur Natur und so kindlich vertrauend zur Idee zu stehen, das charakterisiert ihn, Reicher — den Juden! Was die Schranken der Rassen auflöst und ins allgemein Menschliche führt, ist der Geist, der Intellekt. In dem Grade, in dem die Künste sinnlicher werden, werden die Rassenmerkmale an ihren Produkten stärker; und in der Schauspielkunst haben wir die ganz physisch gebundene Kunst, die Urkunst, die Schöpfer und Geschöpf noch nicht getrennt und den Körper des Künstlers

als Kunstmaterial ergriffen hat. Da dominiert das Rassenmerkmal. Es ist kaum ein Schritt vorwärts zu kommen, ohne es heranzuziehen, ohne den halbslavischen Schlesier bei Rittner, den seltenreinen Germanen bei Kayßler, den Italiener bei Moissi zu betonen. Die jüdische Rasse aber wirkt nicht in all den zahlreichen Fällen, wo ihr Blut in den Adern der Schauspielkünstler rollt, gleich stark; in vielen Fällen gibt sie den der Wirtsnation stark angepaßten Darstellern nur ein letztes, zuweilen nur Kundigsten fühlbares Aroma. Im Falle Reicher aber haben wir den jüdischen Schauspieler, dünkt mich, geradezu in Reinkultur, und vielleicht eben deshalb eine stärkere, eigenartigere, ja im gewissen Sinn vornehmere Erscheinung als in vielen Fällen, wo der jüdische Geist mehr unterirdisch glimmt, in einer dicht angesetzten germanischen Schale. (Ich denke an immerhin belangvolle Künstler, wie Ludwig es war, wie Max Pohl es ist.) Reicher stammt aus Galizien, wo es am tiefsten ist, aus Bochnia, unweit Krakaus. Dort sitzen die Juden noch in geschlossener Masse, integer; von keiner bedeutenden Kultur zur Assimilation verführt, sitzen sie dort, eine Kernschar ihrer Rasse, fest — und sind doch nicht ansässig, nicht daheim. Sie wurzeln nicht: wie hingeschüttete Garben liegen sie auf dieser Erde, bereit, davon zu fliegen, wenn der Windhauch einer Gelegenheit sie anweht, gar der Sturm einer Leidenschaft sie ergreift. Generation um Generation werfen diese Ruhelosen viele der besten Erben ihrer in jahrhundertlangem Talmudstudium erzeugten höchst raffinierten, höchst einseitigen Geisteskultur aus auf die abendländischen Völker ringsum; und immer wieder bewältigt die altererbte Gehirnkraft dieser Menschen in staunenerregender Weise den neuen Stoff, und nach kurzem bewegen sie sich sicher (nur ein wenig zu ‚sicher' vielleicht, um für Einheimische zu gelten) auf der westlichen Erde — diese Kulturautodidakten. Zuweilen aber geschieht es, daß die ruhelose Sucherleidenschaft, der Einfühlungs-, Anpassungs-, Verwandlungstrieb dieser Menschen sich nicht rein spirituellen Kräften verbindet, sondern sich einer stärkern Physis, einer wildern Sinnlichkeit gesellt: dann entsteht ein Künstler, ein Schauspieler.

Emanuel Reicher wurde Schauspieler, „obgleich er damals die deutsche Sprache noch nicht völlig beherrschte". Aber sie lernen alles, diese Galizier. Reicher ist heute zweifellos einer der besten, klarsten und im mehr oberflächlichen Sinne auch dialektfreisten Sprecher der deutschen Bühne. Im tiefen Kern seiner Stimme singt freilich auch heute noch das hebräische Blut den ruhelos wiegenden Rhythmus jüdischen Leidens und Sehnens. Emanuel Reicher wurde deutscher Schauspieler und durchwanderte jahrelang alle österreich-ungarischen Dörfer; das Los des Bühnenahasvers, die Schmiere kostete er bis zum Grund. Er faßte dann auf bessern reichsdeutschen Provinzbühnen Fuß, und 1887 kam er nach Berlin und entschied am Residenztheater seinen Sieg als Jago (neben Rossis Othello). Seither ist er in Berlin geblieben — vielleicht weil diese nahezu abstrakte ‚Großstadt', dieser wogende Arbeitsplatz zahlloser ungewurzelter Existenzen seinem

fiebrigen und höchst intellektualisierten Temperament der beste Boden war. Aber seßhaft ist Reicher nicht geworden; er hat in den noch nicht zwei Jahrzehnten seines berliner Aufenthalts — vom Residenztheater an das Schauspielhaus und wieder zurück, vom Lessingtheater über das Deutsche, Kleine und Neue Theater zum Lessingtheater zurück — nicht weniger als siebenmal Direktion und Ensemble gewechselt. Und seine geistige Rastlosigkeit hat sich im Schauspielen niemals erschöpft. Er hat (übrigens in seiner gefühlvollen und ganz leicht dozierenden Art ausgezeichnet) rezitiert. Er hat sich um die Kaste der Mimen sozial gemüht, Bühnenklubs und Theaterschulen gegründet. Er hat sich aber überdies in jede menschenbeglückerische Bewegung gemischt, hat bei rationalistischen Weltverbesserungen jeder Art mitgetan. Er hing dem edlen Dilettantismus eines Egidy begeistert an und tat bei der Neuen Gemeinschaft mit. Er war allezeit für irgend eine neue popularphilosophische, humanitäre, hygienische Lehre inflammiert und hat noch neuerdings sich für den ärgerlichen Unfug der neuen Weltsprache eingesetzt und Goethes ‚Iphigenie' (Gott seis geklagt!) auf Esperanto aufgeführt. Und all das geschah mit jener reinen Vernachlässigung des Tatsächlichen, mit jenem intellektuellen Fanatismus, jenem naturblinden Dogmatismus, der überall den galizischen Kulturautodidakten kennzeichnet und neben allem Beschränkten und selbst Gefährlichen soviel geistige Kraft und so tief echte Hingabe offenbart, daß noch die törichsten Handlungen dieser Menschen mehr Erstaunen als Verdruß, mehr Rührung als Gelächter wecken. Und ein Geist so ohne alle festen Naturwurzeln, ein so durch und durch spiritualisiertes Temperament mußte das Dogma vom Naturalismus in die Schauspielkunst einführen. Das ist eine höchst bedeutsame Ergötzlichkeit! Es sind niemals die großen bodenständigen Naturen, die starken Kinder der Erde, die den Naturalismus zur Tendenz erheben. Kein Matkowsky hätte es getan und selbst ein Rittner nicht. Entwurzelte Träger einer übermächtigen Gehirnkultur, fanatisch rationalistische Rousseaus erheben den Schrei nach der Natur — die nervöse Sucht eines Heimatlosen, nur im eigenen Gehirn Behausten, sein leidenschaftliches Verlangen nach wurzelfestem heimatlichen Leben erzeugt naturalistische Theorie. Eine tiefe rationalistische Unkenntnis des wirklichen Naturwaltens birgt nämlich jeder solcher Naturalismus. Man sieht nicht ein, daß künstlerisch fruchtbare Natur nur die Natur ist, die im Künstler selbst steckt, die aus seinem Blut, seinen Nerven ins Kunstwerk hinüberströmt. Diese geistvollen Außenseiter der Natur glauben, daß des außerhalb befindlichen Naturstoffs Nachahmung ein Kunstwerk ‚natürlich' und bedeutend machen könne! Und widerlegen, soweit sie noch irgend wirkliche Künstler sind, doch beständig ihren eigenen Irrtum.

Gewiß, seine nervöse Spürsamkeit, seine intelligente Wachsamkeit hat Reicher zu einem augezeichneten Beoachter gemacht; er weiß hundert kleine Aeußerungsarten menschlicher Temperamente, Gepflogenheiten bestimmter Klassen, Ausbruchsarten gewisser häufiger Affekte. Er macht das alles

glänzend nach und bringt äußerst lebensecht den gutmütig trottligen Schankwirt und Exkomödianten Wermelskirch (aus ‚Fuhrmann Henschel') auf die Beine und macht doch auch als Rokokomarschall (im ‚Ewig-Männlichen') eine stattliche und glaubwürdige Figur. Aber mit diesen und hundert ähnlichen trefflichen Leistungen wäre Emanuel Reicher doch blos ein verdienstlicher Kunsthandwerker, ein tüchtiger, aber ganz ersetzbarer Arbeitsmann — wenn es nicht eine Fülle von Gestalten gäbe, bei denen all seine nachahmende Geschicklichkeit gleichgültig wird und zurücktritt gegenüber dem Durchbruch seiner eigenen Menschlichkeit, gegenüber der innern Natur, die doch in seinem ruhelosen Blut, in seinem intellektualisierten Sehnen, Kämpfen und Leiden steckt. Erst wenn Emanuel Reicher die Natur des Juden und ihr Verhängnis in den besondern Mitteln seines Körpers gestaltet, dann wird er ein großer und unvergleichlicher Künstler.

Sehr viele und vielerlei Gestalten sind es, die Reicher von innen heraus beleben kann, denn was ihm seine Rasse als Gegenwert für jene verhängnisvolle Gabe, in allen Kulturen mit zu denken, vor allem auf den Weg zur Kunst gibt, ist eine in ‚tausendjährigem Schmerz' erworbene unbegrenzte Fähigkeit zum Mit-Leiden. Jene große Kraft des Mitgefühls, jene tiefe Weichheit der Seele, die für den Juden so oft und auch für Reicher zuweilen die Gefahr der Weichlichkeit, der Sentimentalität mitbringt, sie rüstet diesen Künstler doch mit seiner besten Kraft: das ‚düstre Martyrlied' seines Geschlechts geht gewaltig über Reichers Lippen. Alles Leiden gewinnt heiliges Leben in seiner Kunst. Nicht nur als Shylock ist er groß. Nicht blos, wenn er den alten betenden Juden spielt (in einem russischen Schundstück), der im Progrom sein Alles verliert wie Hiob, erzittert jeder Nerv, jedes Haar, jeder Ton seines Leibes in einem ganz durchfühlten Leid. Nicht nur, wenn er einen jüdischen Journalisten mit einer schamvoll versteckten Künstlerseele (in einem schon gründlich vergessenen Stück der Else Rosmer vor ein paar Jahren) spielt, wird er unvergeßlich durch den Unterton heimlichen Leides, mit dem er den jüdischen Witz der Gestalt durchtränkt, und durch den tierwilden Verzweiflungsschrei, der aus diesem zarten, zagen Menschen hervorbricht, als man mit seiner Schwester sein Höchstes antastet — seine Familie, das letzte Stückchen Welt, das dem noch so resignierten jüdischen Skeptiker heilig zu bleiben pflegt. Es brauchen nicht Juden sein, die Menschen, deren Seele Reicher durch die die grenzenlose Kraft seines jüdischen Mitleidens vor uns leben macht. Nur Brüder im Leid brauchen es zu sein. Der alte Korbflechter Ansorge, in dessen geduldig sanfter Seele die Not schließlich wahnsinnfarbene Empörerschreie weckt, ersteht mit unheimlich langen, zitternden Gebärden, traumhaft schwankendem, kindlich visionärem Ton — ein Gebilde von Zolas Art: symbolischer Naturalismus, ganz unhauptmännisch überlebensgroß. Die Not bricht jedesmal die kältende Eisenkruste blos könnerischer Vielgewandtheit in Reichers Gestaltungen. Es war duraus nicht gut, als er in Schnitzlers ‚Einsamen Weg' einen leidenschaftlichen Egoisten, einen gegen jedes Leid

andrer verhärteten Genießer spielen sollte. Sein Julian Fichtner war lediglich sehr geschicktes Kunsthandwerk und wirkte trotz aller gerühmten ‚Natürlichkeit' der Technik pathetisch im peinlichen Sinne. Aber zum Schluß, da das Leben sich an diesem Verhärteten rächt und das Leid aus seiner Einsamkeit bricht: da klang der Ton von Reichers innerer Natur auf, da gab es ein paar ganz lebende tiefe Momente. Und Reicher war durchaus nicht gut als John Gabriel Borkman. Er machte mit seinem psychologisch raffinierten Verstand alles Nachahmbare im Gebahren dieses großen Menschen, dessen Gesten im engen Kerkeraum als größenwahnsinnig erscheinen, vortrefflich nach — und ließ kalt, schien naturlos, weil der eherne Ton eines wirklich zu Macht und Herrlichkeit Berufnen nicht in seiner Stimme, die Gebärde eines Napoleon nicht in seiner Natur ist. Aber ein Moment kam, wo dieser Borkman unter der Wucht des auf ihn gerichteten Hasses zusammenzubrechen droht, wo er wie ein Ertrinkender aufschreit: „Jawohl, wenn die ganze Welt mir im Chorus entgegenkläfft, daß ich ein Mensch sei, der sich nicht rehabilitieren könne, so muß ich es wohl zeitweilig selbst glauben!" In diesem Moment war Reicher groß: in seinen Augen war ein flackerndes Licht des Wahnsinns, in seiner Stimme eine zerreißende, sich überschlagende Angst. Dieser tiefste erniedernste Leidensmoment des stolzen Borkman war der höchste der Reiherschen Kunst, dieser Augenblick allein bleibt aus diesem ganzen Reicherschen Borkman lebendig, unzerstörbar in mir. Lebendig und unzerstörbar aber bleiben in toto alle Gestalten, die Reicher auf den Grundton des Leidens stimmen kann. Hier liegt nun sein Bestes, die Schönheit seiner Humanität, die edelste Kraft seines Mitfühlens: wie er Menschen als Leidende zu fassen und zu fühlen weiß, wie er uns zu tiefem Mitgefühl zwingt auch dort noch, wo andre nur Spott und Verachtung zu wecken wissen. Seine Kunst giebt das Komödiantisch-Verlogene eines abgedienten Schauspielers im ‚Nachtasyl', aber sie zeigt deutlicher fast noch als die Maske das Schmerzensgesicht hinter ihr. Er spielt den dicken, dummen, apoplektischen Kleinbürger Boubouroche so, daß wir die leidende, mißhandelte Kreatur in jedem Augenblick empfinden, wenn wir auch über seine dumme Spießbürgermanier lachen. Selbst den feigen, lüsternen Tyrannen Herodes bringt er uns menschlich nah, weil er in aller Gier und Gemeinheit doch die hülflose Angst dieses Geschöpfes betont, das ewig in einer Situation erzittert, der es nie gewachsen ist. Viel Erziehung zur Menschlichkeit, zum Mitleiden ist in Reichers Kunst. Am eigenartigsten und stärksten aber kann sie sich dort entfalten, wo es nicht dumpf instinktive Wesen, wo es Gehirnmenschen sind, die leidn, wo (das ständige Schicksal des Juden) ein selbstherrlich vermessener Intellekt dem Ansturm des Tatsächlichen, Irdischen, der Natur unterliegt. Die naiv-dogmatischen Theologen (aus den ‚Gespenstern', aus Candida'), deren tragikomische Hülflosigkeit Reicher wundervoll trifft, bilden den Uebergang. Dann folgen die Kämpfenden: Strindbergs Männer, die in Wut und Qual dem Dämon des Geschlechts widerstreben, Wedekinds

Doktor Schön, wie er, die Pistole in der Hand, die Treppe herabschreitet, den umschnürenden Erdgeist zu erschießen — und von ihm erschossen wird. Dies sind seine größten Leistungen. Sein salbungsvoll breites Organ gewinnt dann eine pastorale, besser rabbinische Gewalt ohnegleichen; während sein Gesicht weiß wird, seine Augen wie ausgehende Feuer flackern, seine Haare zu fliegen scheinen, während seine Hände mit breiter niederschlagender Wucht durch den Raum fahren (wirklich dämonisierte Katheder-Gesten!) predigt seine Stimme gleichsam den Feind in den Boden hinein — dröhnend, schrillend wie Gerichtsposaunen. Der Ethiker, der Theologe, der Akademiker, der Gehirnmensch, der Jude hat hier in seinem Verzweiflungskampf mit der Natur ein wahrhaft monumentales Abbild gefunden. Und daneben die Tragenden, die Stillen. Pfarrer Rosmer ist freilich von Reicher noch nicht endgültig ausgeprägt. Ein germanischer Künstler (von Kayßlers Art etwa) wird ihn in härtern, stolzern Linien vielleicht richtiger zeichnen. Aber nichts kann ihm größere Integrität, tiefere Sensibilität, zartere Verletztheit leihen, als die scheuen halben Bewegungen des ungeschickten Gelehrten, der schamvoll gepeinigte Ton des Edleren, mit dem Reicher diesen Fremdling in der Welt gestaltete. Dies ist die letzte Stufe des Leides, und schon nicht mehr Leid zu nennen ist jene erdentfliehende, schmerzabstreifende Geistigkeit, mit der Reichers Astrolog ‚zu den Sternen' aufblickt; der naturüberwindende Spiritualist — der siegreiche Jude, Spinoza.

Einmal vor sehr vielen Jahren, in einem Fuldaschen Märchenstück, das ich, gottlob, bis auf den Namen vergessen habe, spielte Reicher einen Zauberer, ein spukendes, körperloses Wesen. Es war der echteste, unheimlichste Geist, den ich je auf einer Bühne sah, in dem dumpfen Singen seiner Stimme, den schattenhaften, flächenweiten Gebärden. Ein berufener Darsteller von Gespenstern, körperlos spukenden Gehirnwesen, ein fleischloser Geist mit einer blutenden Seele: das ist in Wahrheit dieser ‚Naturalist' Reicher. Ein vorzüglicher Beobachter und geschickter Nachahmer von Lebensdetails — aber doch nur deshalb mehr als ein tüchtiger Kunsthandwerker, nur deshalb ein Schöpfer eigener und bleibender Werte, weil er viele Gestalten aus seiner innern Natur heraus beseelen kann mit dem Leben und Leiden eines Juden, weil er ein Ethiker ist, ein Lehrer des Mitleids.

Skandal und Schwanensang / von Alfons Fedor Cohn

Gemeint als erstes ist: ‚Der Skandal von Monte Carlo', Komödie in drei Akten von Sacha Guitry, die das Gymnase gab. Dort, wo das Theater liegt, buchtet der Boulevard de Bonne-Nouvelle zu einem anmutigen Crescent aus, wie man jenseits des Kanals sagt, die Häuserfront tritt in sanftem Bogen zurück, die Kastanien stehen in Reihen und stehen

dichter, man verweilt dort immer wieder auf dem langen, gedrängten Einerlei von der Madeleine zur Bastille: hier hat der Boulevard noch Physiognomie und scheint zu sprechen. Eine huschende Erinnerung an die stille Promenade, die er einst war; Incroyabels und langschenklige Direktoiredamen spazierten in Muße über seine ganze Breite, und die seltene Karosse mußte vor den Fußgängern beiseite lenken . . . Abends im Zwischenakt tritt man auf den Balkon des Theaters, in dem feuchten Kastanienlaub hangen die bläulichen Lampenkugeln hinter fließenden Schleiern, der Regen rinnt, rinnt, strömt über das schwarze Pflaster, schwemmt alles, scheucht alles fort. Da hört man in der Stille des endlosen Fließens die Brust einer Riesin sich heben und atmen. Drunten, tief in dem Steingewölbe dehnt und regt sich die Vergangenheit mit Gliedern von Erde, mit Muskeln von Wurzeln. Ihr Haar ist wie trockenes Sandgras ihr übers Gesicht gekrochen; sie ist blind . . . Links steht die Porte St.-Denis. Hier durch ihren Ehrenbogen zogen die siegreichen Söldner des Sonnenkönigs ein, vom holländischen Feldzuge. Aber just hundertzwanzig Jahre danach, in einer Augustnacht, warens die Freiwilligenbataillone, die hindurchdrängten, Mensch und Vieh schleppten am Geschütz, der lohende Fackelschein warf sich hoch in die Wölbung der Durchfahrt; es ging auf die Tuilerien. Dreißig die Junikämpfer, die Achtundvierziger, einundsiebzig die Kommunarden hatten hier ihre Barrikaden. Alles für die Freiheit, für die Republik, les Aristocrates à la lanterne! . . . Drin spielt man heute eine Farce von dem Grafen Armand Davegna, achtundfünfzigjährig, von Paris, beweibt, betochtert, Nichtstuer seines Zeichens, abenteuersuchend in Monte Carlo, angeblich ‚nur' in Brüssel, wober er der Komtesse alltäglich sein Wohlbefinden drahten läßt. Mit eins: der Gott der Bretter für den freien Republikaner. Was ihn vollends verehrungswürdig macht, ist die noch allzeit wache, galante Ritterlichkeit eines solchen Roquentin. Nachts in seinem Hotel zu Monte Carlo durch heftiges Stimmengewirr alarmiert, dringt er ins Nebenzimmer und findet eine reizende Schöne, tränenvoll und einsam auf dem breiten Bett. Ihr Gebieter allerfrischester Bekanntschaft war soeben herein- und wieder davongestürmt, unvermutet, unerklärlich, ihr nichts weiter zurücklassend, als seinen abgeschnittenen Bart, ein Bündel Banknoten und einen flüchtigen Kuß. Der alte Herr vertreibt Ariadnen höchst ehrenvoll die Zeit mit Schnurren und Kartenkunststücken, als Polizei und Hotelpersonal den längst geflüchteten Falschspieler suchen. Der peinlichen Verwechselung zwar bald entwischt, ist Davegna doch durch die Zeitungen dem Skandal als Glücksritter ausgeliefert. Zeitungen und Skandal sind ihm vorausgeeilt in sein Haus, als er ‚aus Brüssel' nun zurückkehrt. Nur allzu süß läßts ihn die gräfliche Juno büßen. Das allgemein bei Freund und Sippe festgeglaubte Gerücht, er sei nur des Spiels, des Falschspiels wegen an der Riviera gewesen, muß er zerstreuen, ein andres Motiv fingieren, muß sich in alleroffenster Wirklichkeit einer Geliebten rühmen und erfreuen. Befiehlt die Gattin, das Schwert im Herzen.

Für Armand, den Schäker, keine günstigere Gelegenheit, der armen Kleinen die für Paris versprochene Existenz zu schaffen. Doch schon ist der gute hörnende Freund zur Hand, der die Nachmittagsstunden weidlich nutzt, die fern von seinem Liebesschlößchen der Banlieue Davegna dem Cercle opfert, der das raubt, was der rechtmäßig-illegitime Herr zu nehmen selbst nicht wagte oder vermochte. Mit achtundfünfzig und einem Toupet; in Monte Carlo stopfte er Rosetten die Bettdecke um die warmen Glieder und schlich selbstlos davon. Und nun Hahnrei ohne die notwendigsten angenehmen Voraussetzungen. Unversehrt und rein, eine Vestaflamme, darf die eheliche Treue weiterglühen. Es sind schon in dieser Komödie, meine ich, einige Humore, die nicht nur innerhalb jener chinesischen Mauer, genannt die Barriere von Paris, gewachsen sind, die eher im weitern Europa von morgen zu Hause sein könnten. Die leichtgeschürzte Dame mit den vermeintlichen Vaudevillezügen dreht eine Pirouette des gewagtesten Leichtsinns, daß alles nur so nach ihren stäubenden Dessousparfüms schnuppert, und endet doch und steht, die hausbackenste Trivialität, im strengen langen Standesamtsgewand, vergrämte Resignation lächelnd, wo eben noch keckste Frechheit glänzte. Sacha Guitry hat heute mit seinen dreiundzwanzig Jahren fast ein Dutzend Stücke geschrieben; was ja — um die billige Malice loszuwerden — gar nicht so viel bedeutet, wenn er zeitig genug angefangen. Er ist sicherlich oberhalb wie unterhalb der Rampe groß geworden und weiß von Grund auf, wie's gemacht wird. Es ehrt ihn daher nur, wenn er einerseits auch hinter die Dinge sieht, auf die Menschen hinter den Figuren, auf den Sinn hinter den Geschehnissen, auf die Handlung, die hinter einem streitbaren Dialog liegt, nicht hinter einer hundertfach klügelnd gefältelten Fabel. Es ehrt ihn ebenso, wenn er, bei aller Vertrautheit mit dem Handwerk, anderseits schludert. Denn schludern tut er, weiß Gott, nicht zu knapp. Man merkts wohl nicht, sagt er sich. Es wird schon werden. Oder eben das nächste Stück. Der ‚Skandal' ist in der Mitte des zweiten Aktes, mit dem ehelichen Ungewitter, bereits tot, der Rest nur noch der Repräsentation wegen da; und doch dabei so gar nicht der Darstellung zuliebe. Tarride war der Graf Davegna, ein gutmütiger Onkel, von einer sehr diskreten und einer sehr legeren Noblesse, ein ganz klein bischen klapprig und doch ohne Spuren des Verfalls; Marie Magnier die Komtesse, statiös, brusttönend, mit grauem Haar der Würde, eine Dame dabei, die noch die höchsten Anforderungen an das Leben, das heißt Hautpflege, Kleidung und Verwandtes, stellen durfte. An dem, was beide und wie sies einmal boten, wüßte ich nichts zu bessern noch zu ändern. Trotzdem bleibt man leer bis zu einem Grade. Man hat hier ein Relief vor sich, steinern, kalt, leblos, von einer Farbe nur und einer, die wohl leuchtet, aber nicht die des Blutes ist, in der Feinheit des Konturs uns oft unnachahmlich und unbegreiflich; und doch nicht das lebendige Wesen mit seinen wechselnden Farben, nicht den räumlichen Körper mit seinen ruhelosen Bewegungen, Selbstverständlichkeiten jedes mittlern Könners bei uns.

Angesichts des kanonischen Themas in fünfundneunzig Hundertsteln der französischen Bühnenliteratur darf es schon als kühner Flug der Phantasie gelten, wenn es in jene hitzig-melancholische Tonart variiert wird, wie sie der Eté de la Saint-Martin, der Johannistrieb, ausgebiert. In Wahrheit ist die Kühnheit durch die Möglichkeit der Variationen überhaupt arg beschränkt. Deshalb kann man unversehens mehrere, und das zu gleicher Zeit, so auf demselben Wege finden, wie neben Sacha Guitry die Kompagnons Georges Duval und Xavier Roux, deren dreiaktige Komödie ‚Der Schwanengesang' das Athénée unter jubelndem Beifall zeigte. Weit brennender notwendig, als unserm vom Junkertum eingebläuten Subalterngewissen, ist diesen Jongleuren der demokratischen Revolutionen der Mann des blauen Blutes, an dem das Allermenschlichste erst Glaubwürdigkeit und Reiz gewinnt. Jeder kennt es, doch niemand entsinnt sich dann noch des Gitters auf dem Conciergeriehofe, durch den so mancher adlige Stammbaum Frankreichs gewachsen ist. In der Dämmerung stahlen sich die verurteilten Damen dazu, um sich von den bewachenden Ohnehosen segnen zu lassen; denn Schwangere blieben von der Guillotine verschont. Heute ist das Schall und Rauch, der Name alles. Bei Guitry war es nur ein geschäftstüchtiger päpstlicher Conte, in Monte Carlo im Satinpyjama, in seinem pariser Hotel mit Hornkneifer und Toupet, hier ist es ein echt französischer Marquis auf seinem ländlichen Herrensitz mit Reitgamaschen und Monokel. Auch ist der Marquis de Sambré erst fünfundfünfzig und daher noch zu schönern Hoffnungen berechtigt. Seine Tochter wird von ihrem Mann um einer Revue-Redaktrice willen ernstlich vernachlässigt, eines vegetarischen Blaustrumpfs, der gleichwohl das dazu gehörige Band jedem mäcenisierenden Verehrer gern enthüllt. Die perfekte Untreue droht; schnell entschlossen, in stolzer Erinnerung an Taten jüngerer Tage, springt der Marquis mutig selbst in die Bresche. Nach Husarenart fegt er den Schwiegersohn, den entscheidenden Scheck in der Hand, fegt er einen zweiten Konkurrenten, der ihm eine Herausforderung hinterläßt, aus dem Redaktionslokal, wandelt den trivialen Platz mit Krebsen, Champagner und dem Schmuckstein im Etui mit eins in ein Cabinet particulier, und nimmt die Festung ohne Gegenwehr. Reich lohnt sich allen Teilen das Opfer. Rührt es nicht an die höchste Tragik: ein Vater, der für das Glück seiner Kinder das Letzte hingibt! (Eine Art Lear, ein allzubereiter vielleicht, aber immerhin ...) Jenes Glück, das aus der lückenlosen Erfüllung der schönsten Mannespflicht quillt. Und dieses Letzte ... Dieses nennen wir ein Schwänchen. Le Chant du Cygne! Die düstere Trauer tapfern Bataillierens, unter der Felix Huguenet — mit neuer Saison ersehnter Zuwachs der Comédie — als Marquis seine Mannheit für tronverlustig auf immer erklärte, am Lendemain, aschgrau, noch grauer im sandfarbigen Hut und Rock, den Stock aus der Tasche, der vieux marcheur, zweites Empire (mon vieux boulevard, mon vieux Paillard) — griff es nicht gleich an jedes Mannesherz, als ob ein napoleonischer Grognard unter dem Lilienbanner den Namen Waterloo

durch die Zähne klagte! Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist mehr als ein Schritt. Zum mindesten zehn Stunden Schnellzug bis zur Grenze. Man lache nicht!

Die Sprache des Operntextes

Ernst von Possart

Die Ausführungen des Herrn Caspari sind in hohem Grade beachtenswert. Wenn es an deutschen Bühnen irgendwie zu erzielen ist, die Operntexte fremder Nationen in ihrer Ursprache wiederzugeben, so würde das den Werken zu unbestreitbarem Vorteil gereichen. Wünschenswert wäre es allerdings, wenn auch das Ausland sich zu diesem künstlerisch bedeutsamen Standpunkt bekennen und die Opern deutschen Ursprungs ebenfalls in unsrer Muttersprache zu Gehör bringen wollte.

Adolf Weißmann

Was der Verfasser des anregenden Aufsatzes ‚Die Sprache des Operntextes' beklagt, haben wir alle schon oft empfunden. Daß aber sein Vorschlag durchführbar ist, muß ich bezweifeln. Die deutschen Opernsänger, die außer andern wichtigen Talenten auch Sprachtalent besitzen, sind zu zählen. Die übrigen behandeln die Fremdsprache so individuell, daß man sie nicht versteht. Nehmen wir aber an, sie wäre verständlich, so würde immer noch Tonbildung, Geist und Temperament den Romanen fehlen. Deshalb glaube ich bis zum Beweis des Gegenteils, daß wir hierzulande nur das Allgemeinmenschliche eines musikalischen Kunstwerks herausbringen können. Unter dem Allgemeinmenschlichen verstehe ich gewisse Arien, gewisse Melismen, gewisse dramatische Höhepunkte, die auch in deutscher Umhüllung nicht totzumachen sind. Das Nationale der Oper uns vorzuführen, wird leider die Aufgabe fremder Gastspielensembles bleiben müssen.

Desider Jádor

Ich gebe ohne weiteres zu, daß die italienische Sprache für den Gesang wie geschaffen ist. Allein deshalb können wir doch unsre deutschen Opernhäuser nicht italienisieren, um all die Opern italienischen Ursprungs in ihrer Originalsprache aufzuführen. Woher auch die Zuhörer nehmen, die alle die Bühnensprache der Italiener und Franzosen verstehen! England und Amerika machen aus der Not eine Tugend, wenn sie alle Opern in ihrer Originalsprache aufführen. Ihnen ist jede Sprache, außer der englischen, fremd, und da sie für ihre eigene Sprache weder Oper noch Künstler besitzen, ist es ihnen ganz gleich, ob sie die Sänger deutsch, französisch oder italienisch — nicht verstehen. Daß jede Wirkung verloren geht, und daß es den Sängerdarsteller vollständig aus der Stimmung reißt, wenn seine Sprache nicht verstanden wird, das habe ich in London am eigenen Leibe erfahren. In den ‚Lustigen Weibern', die am Covent Garden deutsch gegeben wurden, wurde während des ganzen Abends nicht gelacht. In dem herrlichen Buffoduett zwischen Falstaff und Fluth (Knüpfer

und ich) waren wir ganz verzweifelt darüber, daß jede Pointe spurlos vorüber ging und alles still blieb, wie in einer Kirche. Selbst die wenigen Deutschen, die anwesend waren, wurden von der Mehrheit gleichsam eingeschüchtert und trauten sich nicht zu lachen. Sollen wir es wirklich darauf ankommen lassen, daß man uns von der Bühne herab nicht versteht? Noch dazu heute, wo man in der Oper Handlung, realistische Handlung verlangt! Auch daß in Deutschland die Belcanto-Sänger selten sind, lasse ich nicht gelten. Deutschland besitzt ein geradezu hervorragendes Gesangsmaterial. Wenn nun trotzdem über den Belcanto-Gesang geklagt wird, so liegt das nicht an den Sängern, sondern — an der Legion von Gesangslehrern mit ihren eigenen Methoden. Diesem Treiben müßte ein Riegel vorgeschoben werden: dann stünde es noch weit besser um unsern Gesang. Ich will mich über diesen Punkt nicht näher auslassen; vielleicht bei einer andren Gelegenheit. Es handelt sich ja auch hier um die Sprache des Operntextes. Diese sei nun stets eine solche, daß sie möglichst jeder Zuhörer versteht, und daß sie anderseits dem Sänger vollständig geläufig ist, ganz einerlei, ob es die Originalsprache der Oper ist.

Prometheus und Helios / von Willy Speyer

Prometheus spricht:

Meine qualvollen Tage den blonden Göttern zerrannen
Unter kristallenem Himmel in gläsern getürmten Palästen.
Helios geruht mit den Pferden zu tändeln und neigt sie zum Westen.
Weh, schon spür' ich das Dunkel die Abendlüfte umspannen.

Deinem gezierten Gebahren und Deinem kindlichen Spiele
Sehe ich lächelnd zu mit gefesseltem Auge und Herzen.
Ach, was ahnst Du im Glanz mit den weißen Händen von Schmerzen
Und von der fernen Befreiung ungeheuerem Ziele!

Helios spricht:

Seht, Prometheus geschmiedet an seines Schicksals Gestein
Wehrt dieses Abends Schatten wie seinen lästigen Tieren.
Während mich ewige Strahlenkränze umzieren,
Kämpft der Dunkele dort mit Nächten und ihrer Pein.

Silberne Stunden mir durch die Finger gleiten
Wie silbernes Wasser, das in den Lüften zerrann.
Ach, wie verbring' ich so leicht im Fluge die leichten Zeiten,
Und wie entzückt mich doch stets mein Licht und mein sanftes Gespann!

Rundschau

Grasso

Es fragt sich, ob wir diese Art von romanischem Pathos überhaupt noch vertragen können. Ein Mensch formt Tiraden, in gut abgesetzten Steigerungen, die Zäsuren sorgfältig eingetragen, die Sätze architektonisch übereinander, bis zu einem Gipfelpunkt, an dem irgend etwas Starkes geschieht. Er wirft die zwei Hände, mit denen er redet, jäh auseinander, packt sich an allen möglichen Stellen seines Leibes an, droht, sich zu zerreißen. Zerbricht aber anstatt dessen andre Dinge, setzt sich nieder, weint, vollführt allerhand regellosen Lärm. Da denkt man: Theater, Theater! und will nicht mit. Man muß aber doch erwägen, daß dieser Cavaliere Grasso weit aus dem Süden herkommt, wo sie alle beim Reden mit den Händen werfen und Steigerungen absetzen. Ihnen ist nicht gegeben, Innerlichkeit mit verhaltenen Tönen und ausgesparten Gebärden zu produzieren, wie bei uns geschieht; dafür ist ihre Sprache zu melodisch, ihr Blut zu rasch. Auf den Rhythmen dieser Sprache, dieses Blutes lassen sie sich treiben, wie ihr Temperament es will. Und hat man erst seine willigen Sinne darauf eingestellt, so kann man seine starke Freude dabei finden. Mit dem, was wir (auf den Bühnen) Beseelung nennen, hat es freilich nicht viel zu tun. Darum kann uns hier der Cavaliere Grasso kaum als ein sehr großer Schauspieler erscheinen. Denn die menschliche Weisheit Novellis hat er nicht; auch nicht die durchschauende (und oft zerstörende) Klugheit Zacconis. Er hat nichts als die ansehnliche Hitze seines Volkstums; und tut sich für diese gelegentlich ein Ventil auf, so strömt es wohl glühend her, wie eine Strahlung intensiver Leidenschaftlichkeit. Nur hören sich die Dinge, die auf diesen Höhen der Empfindung ausgetragen werden, bei Grasso kaum wie persönliche Angelegenheiten an. Es bleibt irgend etwas ganz Allgemeines, nicht mit den eigenen Nerven Erfaßtes darin; ein Vortrag, kein Erlebnis. Was vielleicht wieder an der spezifischen Kultur des Volkes liegt, das Erlebnisse (auf dem Theater) nicht anerkennt, solange sie nicht deutlich genug vorgetragen werden. So bleibt man im Ungewissen: ist das ein durchschnittlicher südländischer Schauspieler, der es nur geschickt versteht, seine Art ein wenig zu übertreiben, oder ein Temperament ohne Technik oder gar — was abscheulich wäre! — eine gut gelernte Wildheit? Vor Volksarten, deren innerstes Wesen mir so fremd ist, bin ich immer ein wenig ängstlich und getraue mich nicht, zu unterscheiden, was in ihrer darstellenden Kunst aus dem lebendigen Blute des einzelnen kommt und was mit der Konvention dahergeht, die ja auch einmal Leben war, nur später (wann?) erstarrt. So bleibe die Frage nach der persönlichen Echtheit des Künstlers Grasso hier unentschieden.

Dies bezieht sich auf den großen Lärm seines Temperamentes. Viel unmittelbarer als das rhythmische Gewoge seiner starken Tone und als die aufgeregte Arbeit seiner Fäuste haben mich einzelne stillere Schönheiten seines Spiels angerührt. Er

hat manchmal einen Blick von unten her, eine Neigung des stiernackigen Kopfes, eine zitternd hoffnungsloses Zurückweichen, die von ergreifender Wahrheit sind. Bescheidenheit, Güte, Kindlichkeit, Demut der Seele, Kraft, die sich nicht kennt, werden da offenbar. So scheint es, als sei seine Art dem hohen Pathos, das er mit so viel Gewalt hervorbringt, überhaupt ziemlich fremd und wende sich mehr dem Kleinen, Beschränkten, Niedrigen zu; ein Volkstümlicher, der aus der Ruhe geschreckt wurde. Das erweist sich besonders klar in der unbedenklichen Sicherheit, mit der er alles Humoristische und Kleinkomische trifft: das Kauen mit vollen Backen, das mutlose Dasitzen und allerlei andre Derbheiten und Verlegenheiten. Das scheint er ganz mühelos in sich zu finden. Und die Art der andern stimmt damit überein. Wo sie Volk spielen, sind sie ganz echt. Da erst bekommt man die überzeugende große Lust, sie einmal zu Hause, unter ihrem eigenen Himmel, mitten in ihrem eigenen Leben ihre Komödie aufführen zu sehen. Dann weiß man und zweifelt nicht mehr: das ist die Echtheit einer Rasse in lebendiger Nachschaffung, das ist gute Kunst.

Willi Handl

Eine Theater-Tageszeitung

Die Tageszeitung ‚Comoedia', die seit dem ersten Oktober vorigen Jahres in Paris von G. de Pawlowski herausgegeben wird, war im Grunde schon längst in Paris vorhanden. ‚Gaulois', ‚Gil Blas' und ‚Figaro' öffneten ihre Spalten seit Jahren alltäglich den Nachrichten aus dem Bühnenleben und -Treiben. Ausführliche Interviews der Autoren, sogenannte ‚avant-premières' unterrichten die Leser am Vortage der Generalprobe eines neuen Theaterstücks in amüsant-intimer Art über den Autor und sein neues Stück. Man kann es Reklame nennen. Und muß doch zugeben, daß es für Publikum und Kritik, zumal bei Werken von Theaterneulingen, sehr nützlich ist, über die literarische Entwicklung des Autors orientiert zu sein. Die chenesische Mauer, die in Deutschland so häufig den homo novissimus und das sich in seiner Urteilsberechtigung sonnende, im Grunde zumeist recht naive Premierenpublikum mehr oder weniger reinlich scheidet, wird eben durch diese avant-premières niedergelegt. Dann aber ist es durchaus nicht als Reklame abzutun. Die vielerlei divergierenden Meinungen über eine Novität mögen in ihrer Buntscheckigkeit sehr amüsant sein, mögen ein grelles Streiflicht auf die Urteilsfähigkeit der verschiedenen Referenten werfen — dem Autor aber nützen sie, meiner Meinung nach wenig oder gar nicht. Ihm, dem Verfasser, wird sicherlich mehr damit gedient sein, wenn er selbst zunächst seine Absichten entwickelt (ohne deswegen etwa das Stück direkt zu erzählen und dem Publikum die prickelnde Premierenillusion, diese Weihnachtsabendspannung der Premieren, dadurch zu rauben!). In Paris ist eben erreicht, wovon das deutsche Theaterleben noch weit, weit entfernt ist: die innere Gemeinschaft zwischen Autor und Publikum, die freilich eine Kritik des Stückes im strengen, deutschen Sinne so gut wie völlig ausschließt, weil deren Autoren, Kritiker, Schauspieler und Publikum eine einzige große Gemeinde bilden.

Diese Gemeinde nun benötigte eines eigenen täglich erscheinenden Organs, und dies ist ihr in der vorzüglichen und mit größtem, echt theaterfieberischem Enthusiasmus geleiteten Zeitung ‚Comoedia' erstanden. Auch hier in Paris gab es der

Zweifler und Spötter beim Erscheinen des neuen Blattes in Menge, was ja in einer Stadt, in der trotz der zahllosen Theater und Theaterchen die politischen ‚Kammerspiele' die Majorität der Zeitungsleser mindestens ebenso stark interessieren, wie in Deutschland — was in einer solchen eminent politischen Stadt wie Paris nicht überraschen kann. Sie alle sagten ‚Comoedia' einen frühen Tod voraus. Und doch lebt ‚Comoedia', beginnt soeben frisch und fröhlich ihr zweites Erscheinungsjahr und erfreut alltäglich durch die Mühelosigkeit ihrer Stoffwahl und ihrer Disposition. Die Premieren in den Theatern werden natürlich sehr ausführlich besprochen, wobei die Teilung der Kritik in Besprechung des Stückes, der Darstellung und der Inszenierung durch drei verschiedene Kritiker unserm deutschen Empfinden zwar widerstrebt, aber der Liebe des pariser Theaterpublikums ‚zur Sache' das schönste Zeugnis ausstellt. Der ‚Leitartikel' ist entweder eine Novelle oder eine Humoreske aus dem Theaterleben, oder er behandelt ‚Erinnerungen aus alter Zeit', oder er enthält die Besprechung einer aktuellen Frage oder er gibt irgend eine Anregung. Die kleinen Geschichtchen, die sogenannten ‚échos', bringen neben Kulissenanekdoten doch auch interessante historische und persönliche Miszellen. Ein großer Raum wird den Schauspielermonographien gewidmet und eine besonders originelle Idee sind die täglichen Referate über die staatlich subventionierten Theater, ‚Oper' und ‚Komische Oper', ‚Théâtre français' und ‚Odeon'. ‚Comeodia' geht da von dem gewiß sehr idealen Standpunkt aus, daß diejenigen Theater, die gewissermaßen den französischen Staat in Kunstdingen repräsentieren, auch die Pflicht und Schuldigkeit haben, nicht nur gute ‚Generalproben' und Premieren, sondern ebenso trefflich ausgefeilte Reportoirevorstellungen zu veranstalten. Dieser Gedanke wäre in seiner Grundlage wohl auch für Deutschland zur Nachahmung zu empfehlen. Zum mindestens sollte man bei uns nicht mehr ein altes Stück nur dann sich wieder einmal anhören, wenn ein Gast auftritt, sondern man sollte auch dafür Sorge tragen, daß die Disziplin der laufenden Aufführungen bei dem allabendlichen Spiel nicht gelockert werde, und etwa so ganz unvermutet einmal die dreißigste Vorstellung einer Novität besprechen. Dem Autor wie den Schauspielern würde damit häufig ein Gefallen erwiesen. Daß ‚Comoedia' illustriert, und zwar in Anbetracht der zur Reproduktion verfügbaren Zeit vorzüglich illustriert ist, versteht sich bei einer modernen, weltstädtischen Tageszeitung von selbst. Neben den Illustrationen der Tagesereignisse fehlen da auch die Reproduktionen alter Theaterstiche nicht. Im Feuilleton werden neben dem fortlaufenden Roman auch Theaterstücke veröffentlicht, und der Korrespondenz aus der Provinz wie dem Auslande ist breitester Spielraum gegönnt! . . . Kurz: ‚Comoedia' beweist tagtäglich aufs neue die Möglichkeit und die Lebensfähigkeit einer Tageszeitung für die Interessen des Schauspiels und der Oper (die Einbeziehung der Konzerte überschreitet freilich wohl sicher den Rahmen des Programms!), und es erscheint mir persönlich durchaus nicht unmöglich, daß auch in Deutschland in absehbarer Zeit ein ähnlicher Gedanke durchführbar wäre, natürlich in entsprechender Anpassung an deutsches Theaterleben und Theaterempfinden.

Arthur Neisser

Aus der Praxis

Regiepläne

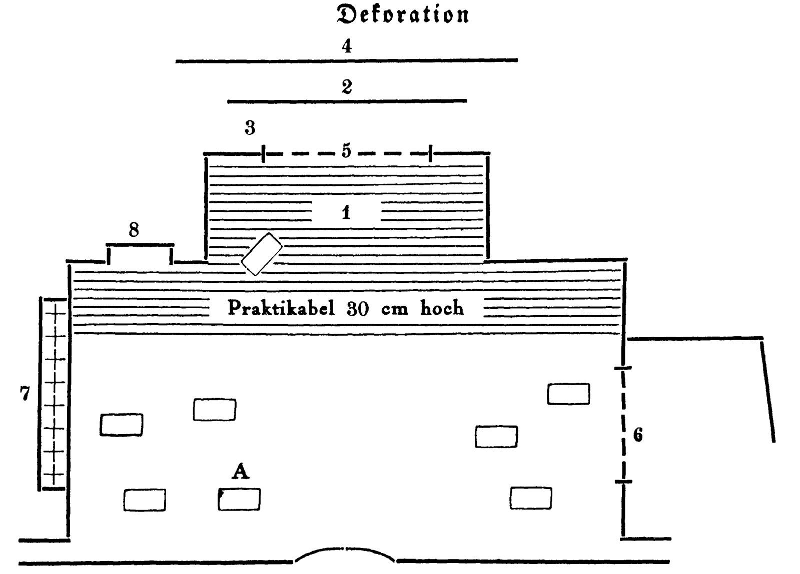
Terakoya (Die Dorfschule)

Ein historisches Trauerspiel aus dem alten Japan nach der Tragödie des Takeda Izumo von Wolfgang von Gersdorff
Verlag und Bühnenvertrieb von Albert Ahn, Cöln
Regieplan nach der Aufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters zu Berlin
Inszenierung von Woldemar Runge
Dekoration nach einem Entwurf von Ernst Stern

Personen

Matsúo — Friedrich Kayßler, Chiyo (sprich: Tschijo) — Gertrud Eysoldt, Genzo (sprich: Gensó) — Paul Abel, Tonámi — Tilla Durieux, Gemba — Bernhard von Jacobi, Kojima (sprich: Kodschima) — Jacob Feldhammer, Sakúma — Hans Zillich, Chimpaku (sprich: Tschimpáku) — Eugen Dumont, Takashima — John Gottowt, Wadagáki — Richard Großmann, Kwan-Shusái. Kotaró, Iwáma, Tokusán, Chóma, Izúmo — Kinder, Sansúke — Ernst Fried
Comparserie: 4 Kriegsknechte, 4 Bauern, 2 Sänftenträger, 3 Kinder
Schauplatz: Das Schulzimmer Genzos in Sergó
Zeit: Das Jahr 902

Dekoration



Die Szene zeigt das Schulzimmer Genzos. Rohe Holzwände, niedrige Decke. Im Hintergrunde eine breite, offene Nische (1), durch die sich über einem

niedrigen Bambusgeflecht (2) der Blick jenseits des Weges (3) in die Landschaft verliert. Prospekt (4) mit Fujijama. Eine Schiebetür (5) führt ins Freie. Eine Schiebetür (6) rechts führt zu den Wohnräumen. Links ein großes Fenster (7), nach japanischer Art ein Gitter von sich kreuzenden Holzstäben; die hierdurch entstehenden Oeffnungen mit rauhem japanischen Papier überzogen. In der Hinterwand links eine kleine Nische (8). Der hintere Raum des Zimmers mit der Nische ist um 30 cm erhöht, so daß man aus dem Zimmer auf die Straße hinuntertritt.

Möbel.

Neun niedrige Schreibpulte für die Kinder. Es sind dies etwa 35 cm hohe und 70 cm lange, schmale Bänke, vor denen die Kinder beim Schreiben kauern. Vor dem Verlassen des Zimmers stellen die Kinder die Pulte links in der Ecke übereinander auf. Nur Pult A bleibt stehen, damit Matsuo das Kästchen mit des Prinzen Kopf und später Genzos Schwert darauflegen kann. Der Fußboden ist mit Strohmatten bedeckt. Sonst befinden sich keinerlei Möbel in dem Raum. Die Japaner setzen sich auf den Fußboden, und zwar knieen sie bei einwärts gestellten Füßen und geschlossenen Knieen auf den Boden nieder und lassen sich auf die Hacken herunter.

Requisiten.

Schreibhefte und Tuschkästen mit Pinseln für die Kinder. An der rechten Wand hinten ein mit Schriftzeichen bedecktes Rollbild (Schreibvorlage). Chijo bringt in einem Taschentuch Süßigkeiten mit, die Tonami an die Kinder verteilt. Für Chijo ein kleiner Fächer. Eine Sänfte, in der Matsuo gebracht wird. Ein viereckiges schwarzlackiertes Kästchen mit Deckel zum Aufklappen. Ein viereckiger Kindersarg, mit weißer Leinwand verhüllt, auf einer Tragbahre. Keine Blumen.

Beleuchtung

Heller Tag. Hinter dem Fenster stehen Bäume, die ihren Schatten auf das Papier werfen. Zum Schluß des Stückes geht die Sonne unter, so daß die letzten Szenen in der Dämmerung spielen.

Masken und Kostüme.

Sämtliche Männer bartlos.

Matsuo trägt halblanges, strähniges Haar, das von einem weißen Band nach obenhin abgeteilt wird und in Büscheln über das Band herunterhängt. Schwarze Socken, Sandalen, sehr weite lange Hosen, ein langes Untergewand, das von einem breiten seidenen Gürtel zusammengehalten wird. In dem Gürtel steckt ein kurzes Schwert, schräg vor dem Körper. An der Seite ein langes Schwert. Ein prächtig reiches Obergewand.

Genzo trägt ganz glatt von allen Seiten hinaufgekämmtes Haar, das auf dem Kopfe in einem festen kleinen Knoten zusammengebunden ist. Zehen-Socken, Sandalen, Kimono, Schwert.

Gemba: gamaschenartige Bekleidung der Schienbeine, buntfarbiges Untergewand und Pumphosen, Brustpanzer, Halskragen, Helm, kurzes und langes Schwert wie Matsuo.

Die Krieger ähnlich wie Gemba, die vier Statisten mit Hellebarden. Groteskmartialisches Aussehen.

Die Bauern mit kurzen, struppigen Haaren, offenen Kitteln, Strohmänteln, Sandalen mit Lappen über die langen Hosen hinaufgebunden.

Die Kinder sind teils barfuß, teils tragen sie Socken, Kimonos und breite japanische Gürtel mit der Schleife hinten. Die strähnigen Haare hängen an den Seiten halblang gerade herunter, oben auf dem Kopf sind sie zu einem Schopf zusammengebunden.

Chijo trägt einen sehr reichen, golddurchwirkten Kimono; ihr Sohn Kotaro ist besser als die übrigen Kinder gekleidet.

Tonami hat einen schwarzseidenen Kimono.

Beide Frauen tragen die bekannte japanische Frisur mit vielen Haarnadeln und einer kleinen seidenen Quaste an der Seite.

* * *

Juristischer Briefkasten

R. F. 24. Ob ein Schadenersatzprozeß aussichtsvoll ist, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Allerdings soll der Agent — das besagt eine für diesen Stand geltende Polizeiverordnung — für keinen Direktor engagieren, der die Konzession noch nicht erhalten hat. Tut er es doch, so kann nur gewerberechtlich gegen ihn vorgegangen werden. Es kann in solchem Verstoß eine Unzuverlässigkeit des Agenten gesehen werden, die unter Umständen zur Konzessionsentziehung führt, insbesondere bei Wiederholungen. Jedenfalls möchte ich für Sie die Möglichkeit, mit einem Schadenersatzprozeß durchzudringen, verneinen.

J. M. Unzweifelhaft haben Sie Anspruch auf Gage für die beiden Tage, an denen Sie über den Monat hinaus gespielt haben. Wenn der Vertrag am dritten Oktober gelöst worden ist, und zwar im beiderseitigen Einverständnis, so ist die Gage sofort fällig. Der Direktor darf Sie nicht auf den allgemein üblichen Zahlungstag, also bis zum sechzehnten, vertrösten.

O. B. An sich gilt das, was unter Chiffre R. F. 24 gesagt ist. In Ihrem Falle ist aber die Sache für Sie noch ungünstiger. Sie wußten, daß der Direktor die Konzession nicht hatte. Das geht aus dem handschriftlich zugesetzten Paragraphen hervor. Wenn sich nun ein neues Engagement für Sie bietet, das Ihnen viel aussichtsvoller und sicherer erscheint, so können Sie nicht kündigen oder vom Vertrage zurücktreten. Sie haben sich dem Direktor gegenüber gebunden. Er hätte zurücktreten können, wenn er die Konzession nicht erhalten hätte. Er hat sie aber, wie Sie gelesen haben werden, inzwischen erhalten. Sie können und konnten nicht kündigen. Meines Erachtens liegt auf Ihrer Seite Kontraktbruch vor.

Annahmen

Henri Bernstein: Israel, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Max Burckhard: Die verflixten Frauenzimmer, Komödie. Deutsches Volkstheater.

Curt Kraatz: O diese Leutnants! Lustspiel. Wiesbaden, Hoftheater.

Gustav Hochstetter: Das starre System, Lustspiel. Mannheim, Hoftheater.

Octave Mirbeau: Le foyer, Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

André Picard: Der Held des Tages, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Eduard Stucken: Gawân, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

2. 10. Fritz von Briesen: Die Sandbüchse, Schauspiel; Der Fremde, Ein-Akt. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

3. 10. Johannes Wralow: Das Gastmahl zu Pavia, Dramatisches Gedicht. Coburg, Hoftheater.

4. 10. Marie Madeleine: Die Cousine, Schwank. Stuttgart, Königliches Wilhelma-Theater.

9. 10. Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

9. 10. Gustav Wied: Erotik, Satyrischer Schwank; Das Erinnerungsfest, Ein Akt in vier Zimmern. Berlin, Berliner Theater.

3. in fremden Sprachen

Jerome K. Jerome: Die Erscheinung der Hinterstube im dritten Stockwerk, Mysterienstück. London, St. James-Theater.

Paul Bourget: Der Heimatsmüde, Schauspiel. Paris, Renaissance.

André Rivoire: Der König Dagobert, Verslustspiel. Paris, Théâtre français.

Neue Bücher

Dramen

Hugo Bail: Der Streik, Drama. Dresden, E. Pierson. 160 S. M. 2,50.

W. von Busbach: Der Bettler von Sankt Annen, Schauspiel. Aachen, Martinus-Verlag. 46 S. M. 1,25.

Richard Friede: Ostern, Schauspiel. Leipzig, Otto Wigand. 71 S. M. 2,—.

Philipp Langmann: Die Prinzessin von Trapezunt, Drama. München, Georg Müller.

Karl Stavenhagen: Im Drachenhorst, Schwank. Mitau, Ferdinand Besthorn. 56 S. M. 1,60.

Zeitschriftenschau

***: Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Neue Musikzeitung XXIX, 24.

Wilhelm Altmann: Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethovens? Allgemeine Musikzeitung XXXV, 40.

L. Andro: Kleine Studien zur Operndarstellung. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 40.

Leo Berg: Die Tragödie des Neides (Stefan Zweigs 'Tersites'). Literarisches Echo XI, 1.

J. Bernardi: Genossenschaft der Provinzdirektoren und Schauspieler. Bühnenbote IX, 37.

Hans Heinrich Borcherdt: Karl von Holtei und das breslauer Theater. Schlesische Heimatsblätter I, 21.

Albert Borée: Das Extempore. Bühne und Welt XI, 1.

Georges Claretie: Aus der Geschichte des französischen Schauspiels. Deutsche Revue XXXIII, 9./10.

Friedrich von Dippel: Das Tragen der Uniform auf der Bühne. Theatercourier 772.

Carlos Droste: Wagner-Veteranen. Bühne und Welt XI, 1.

Eduard Engel: Das deutsche Drama der Gegenwart. Türmer XI, 1.

Ferdinand Gregori: Ein Kongreß für Theaterästhetik. Kunstwart XXII, 1.

Max Grube: Angelo Neumann. Deutsche Theaterzeitschrift I, 1.

Herbert Hirschberg: Harry Walden. Bühne und Welt XI, 1.

Norbert Jacques: Eine Freiluftaufführung des 'Götz von Berlichingen'. Rheinlande III, 10.

Otto Kienscherf: Schauspielerkunst — eine Hochschulfrage (Gegen William Wauer). Theatercourier 772.

Adolph Kohut: Christian Dietrich Grabbe und Norbert Burgmüller. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 39.

Kurt Küchler: Gerhart Hauptmann und der Tod. Masken IV, 6.

A. Lohr: Das neue Shakespeare-Evangelium und seine beiden Verkünder. Ueber den Wassern I, 13.

Paul Medenwaldt: Provinzregie. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 40.

Samuel Meisels: Zur Geschichte des jüdischen Theaters. Ost und West VIII. 8./9.

Max Morold: Vom Münchener Künstlertheater. Wage XI, 40.

René Schickele: Daha. Morgen II, 41.

Schlemihl: Etwas vom Publikum. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 89.

Expeditus Schmidt: Des Dichters Aufgabe nach Ibsens Wort und Erfüllung in Ibsens Werken. Über den Wassern I, 14.

Eugen Zabel: Shakespeares 'Othello' auf der Bühne. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 2.

Zensur

Dem Berliner Theater ist die Aufführung der Komödie 'Nur ein Traum' von Lothar Schmidt verboten worden.

Todesfälle

27. 9. Anna Grobecker in Althofen bei Klagenfurt. Geboren am 27. 7. 1829 in Breslau. Einst berühmte Soubrette.

4. 10. Otmar Herbert in Coburg. Geboren 1837 in Kesselstadt bei Hanau. Bis 1902 erster Charakterdarsteller des Hoftheaters in Coburg.

Nachrichten

In Lübeck ist ein neues, von Professor Dülfer-Dresden erbautes Stadttheater unter der Direktion Kurtscholz

mit Schillers ‚Demetrius' und Goethes ‚Geschwistern' eröffnet worden.

Für Kottbus hat Bernhard Sehring ein Stadttheater erbaut, dessen Direktion Max Berg-Ehlert übernommen und mit ‚Wallensteins Lager' begonnen hat.

In Petersburg ist mit privaten Mitteln ein ständiges deutsches Theater ins Leben gerufen worden, das sich mit einer Aufführung von ‚Minna von Barnhelm' unter der Regie von Leo Connard eingeführt hat.

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller, das Seitenstück zu der pariser Société des auteurs, das seit einem halben Jahr besteht, hat die Errichtung einer Bühnenvertriebsstelle beschlossen, die als Gesellschaft mit beschränkter Haftung ins Leben treten soll. Das Grundkapital von dreißigtausend Mark haben die Verbandsgenossen gezeichnet.

Die Presse

1. Gustav Wied: Erinnerungsfest. Ein Akt in vier Zimmern; Erotik, Satyrischer Schwank in drei Akten. Berliner Theater.

2. Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz. Komödie in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

Vossische Zeitung

1. Wied ist ein Pfiffikus, ein Verulker, ein Talent ohne die Farbe des Herzens, ein elastisches Etwas oder Nichts, das uns glatt durch die Finger wischt, und selbst wenn er uns noch öfter amüsieren sollte, man wird diesem fast unpersönlichen Fluidum des Lächerlichen, das er auszubreiten weiß, schwerlich irgend eine Anhänglichkeit sichern.

2. Aus einer hübschen vielversprechenden Exposition gerät das Stück immer mehr in die gewandte Theatermache hinein, deren Effekte an die Gutgläubigkeit des Publikums die stärksten Zumutungen stellen.

Lokalanzeiger

1. ‚Erotikhat' einen bedenklichen Stich ins Alberne, und es gehört eine blinde Liebe für den Autor dazu, dem Stück irgend einen besonderen Wert zuzusprechen. Mit dem ‚Erinnerungsfest' steht es noch schlimmer. Es ist eine recht unzarte, vielen vielleicht arg geschmacklos erscheinende Plauderei.

2. ‚Das Fräulein in Schwarz' hat alle Vorzüge eines Theaterstücks, das ein literarisch Vornehmer, ein Kenner des Theaters und doch kein Nachläufer wohlfeiler Effekte geschrieben hat.

Morgenpost

1. Wied ist ein sehr lustiger Kauz, aber es kann auch ihm einmal passieren, daß er ein bischen mit Kitzeln nachhelfen muß, wenn er unbedingt lachen machen will. Oder er muß in die Possenkiste greifen.

2. Es ist kein Vorzug des Stückes, daß man alles, was da kommen soll, schon gleich aus den ersten Szenen heraushört. So deutlich, daß nirgends eine Ueberraschung aufkommen kann.

Börsencourier

1. Wir wissen, daß Wied ein undramatischer Dramatiker ist, aber wir schätzten ihn als Ironiker. Nun sahen wir, daß auch seine Ironie lahm sein kann und seine Satire schal.

2. Die handelnden Personen sind die bewährten Roman- und Theatertypen; die Neigung, die Zirkusmoral der ‚verlogenen Philistermoral' gegenüber in eine Gloriole zu kleiden, gehört auch zum ältern Romaninventar; der Szenengang ist durch kluge Berechnung und nicht durch innere Notwendigkeit bestimmt.

Berliner Tageblatt

1. Wied vertraut sich der Methode, einen Satz anzufangen und Gott anheimzustellen, wie er endigen soll, mit einer verwegenen Unschuld an, die auf der Bühne nun einmal riskanter als beim Romanschreiben ist. Er bringt weder Komposition noch Technik mit und verläßt sich völlig auf eine Reihe von szenischen Einfällen, die seinem stillvergnügten Sinn nicht so leicht ausgehen.

2. Lothar hat wieder einmal versucht, den Gegensatz zwischen der bürgerlichen und der freien Kunstwelt zu schildern. Seine Darstellung schießt hüben und drüben übers Ziel hinaus, und besonders seine psychologische Ehrenrettung des Zirkusmilieus verliert sich in solche Uebertreibungen, daß sie schließlich wie eine ungewollte Verhöhnung wirkt.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne

IV. Jahrgang / Nummer 43

22. October 1908

Der Golem / von Arthur Holitscher

Eine alte jüdische Legende weiß von einem prager Rabbi zu erzählen, der sich einen Golem, das heißt: einen künstlichen Menschen geschaffen hat und ihn durch ein Amulet, den vierbuchstabigen Namen Gottes, regiert und sich zu jedem Dienste zwingt. Diesen Golem hat Holitscher in den Mittelpunkt seiner ‚Ghettolegende' gestellt, die im Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer, Berlin, erscheinen wird, und von deren drei Aufzügen hier der dritte mitgeteilt wird. Während der Rabbi seinen großen, alttestamentarisch leidenschaftlichen Kampf mit Gott, um Gott kämpft, sehen wir den Golem einen Kampf der Materie zum Seelischen, zum menschlichen Leben, zum Leide und zum Tode kämpfen. Die Liebe zu der Tochter des Rabbis ist in die irdene Gestalt geschlagen wie ein Feuerfunken, der sie zum zweiten Mal schafft und in qualvollem, wütendem Ringen bis an die Grenze des menschlichen Lebens und Fühlens zwingt.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das Stück spielt im Ghetto einer Mittelstadt Deutschlands, in alter Zeit. Der Schauplatz ist die Diele im Hause des Rabbi. In der Rückwand befindet sich links (vom Zuschauer) das Tor; es ist mit starken Schlössern und Riegeln versehen, eine Querstange lehnt an der Mauer daneben; die Schwelle liegt tiefer als das Straßenniveau. Rechts ist in derselben Wand ein niederes, sehr breites Fenster aus undurchsichtigen Scheiben mit Holzläden davor. Steht das Fenster offen, so sieht man auf einen düstern, winkeligen Platz von mäßiger Größe. Unter dem Fenster läuft eine Bank bis in die rechte Ecke des Raumes, welche stets im Halbdunkel bleibt. Knapp vor dieser Ecke münden die letzten Stufen einer morschen Holztreppe, welche in die Wohngemächer hinaufführt. Weiter vorn rechts ein tiefer Kamin mit vorgebautem Rauchhelm; im Kamin auf Eisenböcken riesige Scheite Buchenholz, sowie verkohlte Strünke. Eine kleine Bank, vorn an der Wand. Ganz vorne rechts ein kaum mannshoher, mit einem auf Ringen gehenden schweren Teppich verhängter Einlaß zur Geheimkammer des Rabbi, in der ein hochflackerndes Herdfeuer, Gläser, Tierbälge und Musikinstrumente von absonderlichem Bau zu sehen sind. Links steht, an die Mitte der Wand gerückt, ein großes Gestühl aus verräuchertem, geschnitztem Holz; hoher Baldachin; Tintenhorn; auf dem Pult ein mit Eisen-

ketten ans Holz befestigter Foliant; davor ein Stundenglas, sowie eine große Menorah — siebenarmiger Leuchter aus Kupfer, in dem sieben gewaltige Wachskerzen stecken. An der dem Zuschauer zugekehrten Seite des Pultes läuft in ganzer Höhe ein breiter Spalt mit verbrannten Rändern, gewellt, wie von einem Blitzschlag, zum Boden nieder, aus dem an dieser Stelle ein faustgroßes Loch herausgebrannt ist. Zwischen dem Gestühl und dem Tor hängt ein metallenes Waschbecken und ein Tuch an der Wand.

Dritter Aufzug

Taube Halbstamm (links hinten beim Tor; sie hat die Hand auf den Riegel gedrückt)

Rabbi Bennahum (vorn in der Mitte der Bühne; leise und hastig): Was stehst du und klammerst dich fest ans Tor? Sind dir die Schritte nicht sicher in meinem Haus, über die Diele? Hast den Weg vergessen? Geh doch, geh dahin und frag sie, warum sie nicht ihrem Vater unter die Augen treten will? Geh doch — hinauf zu ihr!

Taube: Nicht zu Abigail wollt ich kommen, Rabbi!

Rabbi: Was stehst du dann und hast deine Hand auf dem Riegel — damit du kannst auf und hinaus, wenn ich einen Schritt nur zu dir geh?

Taube (kommt näher): Weshalb sollt ich Angst vor dir haben, Rabbi?

Rabbi (zum Gestühl; den Kopf auf die Hände gelegt): So sag mir, was haben die Angst, die dort draußen? Daß sie ausweichen vor meinem Schritt? Haben mir Teppiche vor die Füße gelegt in den Gassenschmutz als einem König und weichen jetzt aus vor mir, so als wär ich behaftet mit Aussatz —

Taube: Rabbi, ihre Hoffnungen sind ihnen aus den Händen weggeschlagen worden —

Rabbi: In großem Bogen weit hinten stehn sie herum um mein Haus, traut sich keiner näher heranzukommen!

Taube: Noch größer wird werden die Leere, noch größer wird werden die Abgeschiedenheit um dich herum!

Rabbi (hebt die Hände): Dein Schöpfer behüte deine Worte, Kind! Was sprichst du? Zu mir bist du gekommen, um das vor meinem Ohr zu sagen?

Taube: Ganz einsam in deinem Haus, ganz einsam wirst du werden — Rabbi! An deinem Abend sollst du nicht allein bleiben und einsam! Dazu bin ich hergekommen!

Rabbi (zu ihr, erfaßt ihre Hände): Dein Wissen, Taube, woher kommt es dir? Wer hat gesprochen zu dir? Hab ich Bericht gegeben — einer sterblichen Seele, von dem, was mir widerfahren ist?

Taube: Nichts ist mir kund, Rabbi!

Rabbi: Die Kinder auf der Gasse schreien es schon, was mir widerfahren ist?

Taube: Nein, o Rabbi! Wie sollt ich wissen, was die Menschen nicht erfahren dürfen?

Rabbi: Daß ich einsam bleiben werde — einsam im Haus, in der Welt, daß Abgeschiedenheit sein wird um mich — hast du es nicht gesagt? Wer — wer hat dir eingeflüstert das Schreckliche!

Taube: Rabbi, du selber, du selber hast doch gesprochen zu Ruben: wie du begehrst nach einem Menschen, um nicht allein zu sein mit all der Last, die auf dir liegt!

Rabbi: Also bin ich schwach geworden in meinem Innern, daß ich erzittern muß vor einem Wort, das ein Kind spricht in Unschuld! So wird mir vielleicht hergeschickt das Kind, damit ich soll haben ein unschuldig Herz, um hineinzugießen, was nicht mehr Raum hat in mir und überfließt?

Taube (einen Schritt näher, bleich, mit geschlossenen Augen flüsternd): Rabbi, Großmächtiger, Licht und Blume . . .

Rabbi (seine Hände ergreifen den Leuchter, tasten über die Kerzen weg): Der Engel — dir ist bewußt, Taube? Ach Kind, was rede ich, wie sollte dir das Wissen sein um den Engel? Es ist der Große, der Schwarze, der Schweigende, der die Lebendigen herausreißt aus den Reihen, aus den Häusern, mit seiner Hand — seiner schrecklichen Hand — die hält fest, was sie einmal genommen hat, fest und sicher zwischen ihren Fingern —

Taube (hält sich wankend an der Wand des Gestühls fest): Du hast deine Hände ausgestreckt nach der Hand des Engels, Rabbi?

Rabbi: Das Element, in dem er lebt, der Schweigende, mir hat es gehorcht, das Element! Nur wie ein Hauch brauchte über meine Lippen zu kommen das Wort, und es ist aufgelodert in die Höhe, und der Engel war zur Stelle! Aber ich hab aufgetan meinen Mund und stattgegeben dem Strom meiner Stimme, damit seine Hand soll kraftlos werden und ich kann herauspressen die Seele aus seinem Griff — und ihm zeigen Gewalt gegen Gewalt! Hab ich mich vermessen, daß meine Stimme so gewaltig ertönen soll? Ich hab mich vermessen —

Taube: Schrecklich war deine Stimme zu hören für uns auf dem Markt!

Rabbi: Nie mehr wird sie ertönen, wie sie ertönt ist im Gotteshaus!

Taube: Könnt ich dir geben den Odem aus meiner Brust heraus!

Rabbi: Und ich hab sie erblickt, in der Höhe, die Hand des Engels! Aber sie war nicht gekrampft und die Seele hielt sie nicht zwischen den Fingern — grad ausgestreckt war die Hand und hat gezeigt hieher, nach meinem Haus, und hat sich ausgestreckt, wie um zu greifen, so, als könnte sie's nicht erwarten, herauszureißen ihre Beute, aus meinem Haus heraus!

Taube: Ich hörte, ich hörte dich rufen zu Mardoch, am Wege, Rabbi!

Rabbi: Und ich bin den Weg gegangen — nicht in mein Haus, sondern zum Toten! Ich bin gegangen — zum Toten! (schüttelt das Haupt) statt zum Lebenden — in mein Haus —

Taube: Rabbi, den Weg hättest du nicht gehn sollen!

Rabbi: Heißt es nicht: wo du dein Verderben schauen sollst, dorthin tragen dich deine Füße? Zum Toten bin ich gegangen, und es war nicht

der Weg, den ich sollte gehn! Denn wie ich im Haus war, vor dem Toten, da sagte mir der Blick der Mutter: was suchst du hier? Und hinter dem Toten, da war ein Gesicht zu schauen, das war wie der ewige Triumph und schaute mich an, und ich hab erkannt: vergeblich!

Taube: Rabbi, selbst warst du anzusehn wie ein Toter!

Rabbi: Hätt' er mich gefaßt — hätt' er meine Seele herausgerissen — aber nein! Wo war er geblieben, der Schwarze, der Gewaltige, wo war er, derweil ich mich vermessen habe? Was hat sich ereignet, hier, in meinem Haus, derweil ich fort war, und mich vermessen habe? — Mein Kind, mein Kind hab ich nicht erblickt, seit ich zurück bin, dahier in meinem Haus! Taube — hinauf, hinauf geh zu ihr: was kommt sie nicht, was zeigt sie sich ihrem Vater nicht? Und ich hab Angst, laut zu rufen ihren Namen!

Taube: Rabbi, sie hat, was sie vergessen läßt Vater und Welt und alles! Bereit dich, Rabbi, du wirst es nicht weigern können, du wirst verlieren dein Kind!

Rabbi (die Hand auf ihrem Scheitel): Verlieren! Du junges Geschöpf, ein gutes Geschick flüstert dir alle deine Worte ein, daß sie mild klingen und einen andern Sinn bekommen in deinem Mund!

Taube: Rabbi, nicht länger sei zornig auf Ruben! Trauernd sitzt er in der Stub' daheim und schaut hinweg über die Dächer, herüber zu ihrem Fenster hier oben!

Rabbi: Soll ich ihn nun rufen, den Weg zurück, in das Haus, worauf der Fluch liegt, und wonach sich die Hand ausstreckt? Die Tochter des Großen heimzuführen ist er gekommen —

Taube: Groß bist du, Rabbi, weil du verzeihen kannst!

Rabbi: Du Kind, was ist zwischen deinen Augen und mir, daß du mich so siehst, wie dein Herz mich haben möchte? Wo ist die Kraft hingekommen, die mich ausgezeichnet hat vor den andern? Hat sich nicht mein eigener Knecht aufgelehnt gegen mich? Hat sich nicht meine eigene Kraft gekehrt gegen mich, um mich zu zerschlagen?

Taube (auf einmal voll Kraft): Laß ihn ziehn, Rabbi! Er soll gehn von dir, er soll gehn! Nicht wirst du ihn fürder brauchen, bei dir will ich bleiben, will deine Magd sein, schweigend und gehorsam! Er soll gehn, er soll gehn!

Rabbi: Aufgelehnt gegen meine Kraft und ist doch nur — ein Golem! Ist das — meine Hand? Ist das meine Stirn? Und das, das ist doch mein Buch und mein Leuchter, mein Eigentum! Gehorcht mir meine Hand? Und faßt den Leuchter an und zertrümmert meine Stirn, wenn ich nicht will? Wenn ich nicht spreche: du tu dies, tu jenes? Und ein Golem, weh mir, das Geschöpf, von mir gewirkt, durch mich geschaffen, mein, mein — und mir entronnen! (Pause; herausbrechend) Ihn! Engel, ihn will ich in deine Hand pressen, er hat doch Leben, du siehst doch, Leben hat er erhalten, wenn er sich auflehnen kann gegen seinen Schöpfer! Mein

Leben ists, was er erhalten hat — nimm ihn, Engel, nimm das Geschöpf. Was soll ich zahlen mit meinem eigenen Blut? Nicht mein Kind, ihn, ihn reiße heraus aus meinem Hause, ihn, den Golem!

Taube: Rabbi, ich fürcht mich! Ich kann nicht deine Stimme ertragen, ich kann deine Augen nicht ertragen! Rabbi, wohin blickst du! Wie soll ich — bei dir sein — deine Magd — (Sie stößt hastig den Riegel vom Tor zurück, eilt weinend hinaus)

Rabbi (zum Vorhang rechts vorn): Golem!!

Abigail (die Tochter des Rabbis, kommt die Treppe herab, eilt ebenfalls zum Vorhang): Amina!!

Rabbi (will sie an sich pressen): Mein Blut!

Abigail (entwindet sich ihm, horcht an dem Vorhang): Amina!!

Rabbi: Erblick ich dich! Wo hast du dich verhalten? Hast du meinen Ruf nicht vernommen? Ueber die Dächer weg hast du geblickt? Zum Haus von Ruben hast du geblickt?

Abigail (sieht ihn starr an): Auf den Himmel war mein Blick gerichtet, Vater.

Rabbi: Nicht sollst du, mein Kind! Was hast du zu suchen, über dir, hoch?

Abigail: Eine Wolke hab ich geschaut. Ueber dem Gotteshaus hat sie gestanden, näher ist sie gekommen und näher zu unserm Haus!

Rabbi: Näher zu unserm Haus — eine Wolke?

Abigail: Und größer — und größer ist sie geworden — im Näherkommen! Da hab ich gefühlt, ich muß herunter, nicht allein darf ich sein — aber da hab ich die fremde Stimme sprechen gehört — und wollt auch nicht herunter, und nichts hören! Weiß gar gut die Stimme und was sie gesprochen hat, und hab doch kein Wort erspäht —

Rabbi: Eine fremde Stimme hast du recht vernommen, aber wem hat sie angehört, die fremde Stimme? Deinem Vater, Kind! Wirst du dich gewöhnen können an die fremde Stimme von deinem Vater im Haus?

Abigail: Was brauchst du anzunehmen die Stimme?

Rabbi: Mein Kind, Glück ist uns widerfahren — Ruben ist heimgekehrt, du weißt, um dich zu freien, ist er heimgekehrt. Ein Mann ist er geworden, erwachsen und aufrecht, er hat den Stolz, und sein Wert ist ihm bewußt!

Abigail: Vater, ist nicht gesagt: dem Großen soll angehören das Kind des Großen? Hast du mir nicht das Wort gesprochen über der Wiegen?

Rabbi: Der Große! Menschenwort! An der Tür haben sie mir gelungert um Einlaß, gestern noch — wo sind sie nun geblieben? Ein Kind ist gekommen, allein, ein Kind! Hättest du aus deinem Fenster herunter geschaut, du hättest die Menschen erblickt, wie sie einen Bogen machen, um das Haus des Großen — aber zum Himmel hinauf war dein Blick gerichtet! Ueber dich! — Mein Blut — wenn du auf den Himmel geschaut

hast und dort erblickt hast die Wolke — verlassen sollst du das Haus, darüber die Wolke steht, und darin die Stimme nicht mehr darf laut erhoben werden! Das Haus deines Vaters, darin die Hand hält niedergepreßt die Luft im Zorn! Verlassen sollst du das Haus — sieh her, dein Vater bittet, dein Vater erniedrigt sich vor dir!

Abigail: Nicht sollst du, Vater! Ich will ja gehorchen, ich will ja ziehen aus dem Haus, was hättest du für ein Kind an mir — wegziehen will ich mit mir den Fluch über deinem Haus, weg von dir!

Rabbi: Mein Kind, meines!! Mit ihren schwachen Kräften will sie vollbringen solches!

Abigail: Wem soll angehören das Kind des Großen? Rabbi, damit der Zorn soll gesühnt sein und weggezogen der Fluch, so will ich angehören dem letzten Knecht. So gib mich deinem Knecht Amina!

Rabbi: Was redest du?

Abigail: Willig sollst du, wegen des Zorns!

Rabbi: Dem Golem! Dem Golem willst du angehören!!

Abigail: Nicht ruf den Namen zum Schimpf! Amina sag zu ihm!

Amina (tritt aus der Vorhangtür)

Rabbi: Wen beschimpft der Name? Wüßtest du — mich! (Auf Amina zu) An den Brunn mit dir, stehn leer die Eimer! In Speicher, Holz geholt!

Abigail (zu Amina): Nicht mehr sollst du: Golem gerufen werden! Auf deinen Namen sollst du hören, Amina! Süß ist mir der Klang im Ohr!

Rabbi: Amina! Sein Name! Kehr um das Wort und über dich falle es, was es hat mit seinem Namen, den ich ihm hab gegeben, du Kind ohne Verstand!

Abigail: Wohl weiß ich es, er ist nicht wie die andern! Warum? Er hat keinen Gott!

Rabbi: Mit seinem Namen, wie könnt's geschehn, daß er käme zu Gott?

Abigail: Alle Bücher hast du! Wirken kannst du es, daß er frei wird! Du wirst ihm Gott geben, und er wird sein wie die andern! An seiner Brust das Amulett, gelernt hat er den Namen des Höchsten, ausgesprochen hat er ihn!

Rabbi: Ueber deine Lippen ist gekommen —

Abigail: Was blickst du so voll Wut auf Amina, Vater? Warum sollt er nicht aussprechen — den Namen? Vater, du zürnst, weil ein Geschöpf Gott will kennen — der über dir ist und uns allen?

Amina (hat den Rabbi angestarrt; weicht zurück, hält die Arme über der Brust gekreuzt; zu Abigail): Nein! Nein! Seine Augen auf meiner Brust, seine Hände auf meiner Brust — und nicht drückt die Schnur mehr und das rote Blatt nimmer — auf meiner Brust — und nichts mehr!

Rabbi: Recht gesagt: nicht Tod und nicht Schlaf, wenn meine Hand

deine Brust berührt — ein Nichts! Weniger als ein Leichnam! Deinen Odem zieh ich ein durch meinen Mund in meine Brust zurück — brauche kaum die Lippen voneinander zu tun! Mein Eigen bist du!

Abigail (ihre Hand schützend auf Aminas Brust gelegt): Nicht strecke deine Hand aus gegen ihn!

Rabbi: Sie hat ihn gewirkt, sie hat ihn erschaffen und geformt, diese meine Hand! Wegstreichen zurück ins Nichts könnte sie ihn, wenn so wäre der Wille — (leiser) aber da ist eine andre Hand, die sich ausstreckt nach ihm!

Amina (zu Abigail): Weich ist deine Hand, sanft, nicht reißt sie weg, sondern streichelt! Deine Hand ist Sabbat!

Rabbi: Keinen Sabbat und keinen Sonntag! Die Tage des Menschen sind dir nicht bestimmt! Wer hat dich gelehrt zu sprechen, wie du sprichst?

Abigail: Ich! Durch mich hat er die Sprache bekommen! Weil ich ihn lieb habe in meinem Herzen! Weil ich Liebe habe —

Amina: Deine Hand ist warm — meine auch! Warm aus deinem Herzen herauf, aus meinem auch! (Führt ihre Hand an seinen Mund) Leben, sagen alle Menschen, Leben, Leben, aber wenn ich Leben sagen will — schauen alle weg von mir! Du sagst: Tier — du Tier! Aber die Tiere sind anders, und nicht wie ich!

Abigail (schluchzt auf vor Mitleid und sinkt vor Amina nieder)

Rabbi: Ein Wesen, nicht wie die Wesen sind! Und Leben, nicht wie das Leben der Wesen! Die Gliedmaßen, nicht das Fundament! Was klagst du, daß ich dich hineingestellt habe in die Welt der Menschen als ein Geschöpf für dich allein? Weiser Richter, was sind wir, die wir mitbekommen haben den Fluch von den Eltern hinüber zu den Nachkommen, im Blut innen? Und die Qual zum Erbteil und aufgehäuft Leid und Schmerz und Unrast — und in dir ist es still und nichts von Vergangenem und nichts, was zukünftig werden will, und was nicht läßt zur Ruhe kommen das Innere?

Amina: Ein Mensch sein wie die andern! Freude fühlen! Ein Mensch!

Rabbi: Was aus dir spricht, endlich wirds mir kund und klar! Das — die Meinung? Aus allem, was da böse war — (schlägt sich an die Brust) aus allem, was da wollte über den eigenen Kopf höher hinauf, und höher als ein Mensch langen kann mit seinem Willen hoch — aus alldem bist du erschaffen! Und wenn nichts mehr sollt übrig bleiben von dem — (sich auf Brust, Stirn und Mund schlagend) und dem und dem — nimm auf! (Gebärde, als würfe er aus sich heraus und in Amina hinein) Nimm auf! Aus dem Schöpfer ins Geschöpf! Werde gewaltig an Kraft, wachse an Kraft, damit aus mir getilgt sein soll alles, alles mit einem Schlag, wenn ich dich hingebe — ihm, der dich will!

Amina (windet und krümmt sich, stöhnend, beißt seine Faust, Gebärde, als risse er Ketten entzwei)

Abigail (sich aufrichtend, sehr ruhig): Was fehlt ihm dazu, daß er ein Mensch werde?

Rabbi: Was mir fehlt zum Gott.

Abigail: Die Menschen haben gesagt: du bist mehr als die Menschen sind.

Rabbi: Weniger bin ich geworden, als die Menschen sind!

Abigail (wie hellsehend): Weniger — ja — weil du deinem Kind nicht schaffen kannst — die Liebe — die ihm fehlt — zum Leben!

Rabbi (zitternd): Hab ich dich nicht genug geliebt, mein Blut?

Amina (bewegt sich, als wollte er zu Abigail; leise): Pnela —

Abigail (streckt die Hände nach ihm aus, sehnsüchtig und abwehrend zugleich): Amina! (Leise die Treppe hinauf und ab)

Amina (mit dem Rabbi allein, krümmt sich zusammen, aber es ist nicht mehr Unterwürfigkeit, sondern gesammelte Gewalt. — Er schleicht zum Vorhang, dann zur Treppe, die Blicke auf dem Boden)

Rabbi: In die Erde willst du versinken? Ist nicht in der Erde dein Platz! Die Gnade soll dir geschehen, deinen Weg zurück sollst du finden — zu den Elementen! (Als Amina vor dem Vorhang ist) Wohin? Eine Mauer! (Als er vor der Treppe ist) Und dort — dein Abgrund! (Man hört oben Abigail leise singen; während des Folgenden wird der Gesang lauter und lauter)

Amina (bleibt stillstehn): Oben — höre!

Rabbi (blickt empor): Gelobt! Was ein schweres Gewicht wälzt sich ab von mir! Hab nicht gefühlt bei ihren Worten, daß ein Kind sie spricht, das weint in einem Augenblick, singt im andern! Sing dir frei das Herz, mein Blut, mein Junges! Gelobt! Du aber — was horchst du hin? Dein Totengesang wird dir gesungen!

Amina (zwischen Angst und eifernder Wut): Bei ihr sein, beistehn ihr, oben — bei ihr sein!

Rabbi (betrachtet ihn): Wahrhaftig, gelobt auch dafür: daß mir noch einmal mein Werk zu sehn beschieden ist! Geschaffen aus der Kraft des Sterblichen. Daß ich darf sehn die Regung — daß mir ist vor Augen mein Werk, wie ich es noch nie geschaut habe!

Amina: Sein bei ihr — sein wie Ruben, sein wie die, so ziehen mit Gesang! Fühlen! Freude fühlen! Ein Mensch sein! Ich will!

Rabbi: Es war die Absicht: dienen sollt er mir, und nachher, wenn getan der Dienst, mir liegen vor den Füßen wie ein tot Werkzeug, ein Hammer, ein Stab — aber da war mehr Gewalt lebendig in mir drinnen: Gerechter, wie gewaltig war ich, daß ich ihm so viel hab gegeben! Gelobt auch für den Schmerz, daß ich das erkennen muß! Daß mir gezeigt ist vor Augen, wie viel ich hingeben muß! Gelobt!

Amina (zwischen durch die Worte des Rabbis): Ein Mensch sein! Ein Mensch! Ich will! Ich will! (Als erinnere er sich plötzlich, ausbrechend): Du sollst! Hab gesagt — Vater! Zu dir hab ich Vater gesagt: Du — du sollst! Ein Mensch will ich sein — du sollst!! (Draußen

wirds jählings dunkel. Man hört undeutliches Gemurmel, darauf einzelne Rufe)

Rabbi: An der Zeit ists.

Amina: Deine Augen sind auf meiner Brust! Deine Hand kommt zu meiner Brust! (Kreuzt seine Arme auf der Brust) Nicht wegreißen das Blatt von mir! Nicht weg! Geben sollst du mir! Geben! Vater!

Rabbi (einen Schritt vor Amina innehaltend): Beweinen werde ich dies mein Werk! Nicht um mich werd ich weinen — keine Träne, kein Seufzer um deswillen, daß ich so groß gewesen bin! Um ihn werde ich weinen und trauern! Nicht als einer, der hingeht und wirft mit eigener Hand sein Hab ins tiefe Meer — sondern als einer, dem genommen worden ist das Liebste! Ich werd weinen um dich, wie um einen Menschen! Was du werden willst, das bist du geworden — weil ich weinen werde um dich! (Er schreitet, mit beschwörend erhobener Hand, auf Amina zu)

Rufe (hinter dem Fenster, das Fenster wird von außen eingedrückt): Eine Wolke steht über deinem Haus, Rabbi! Eine Wolke über deinem Haus!

Amina (weicht vor dem Rabbi zurück): Du willst mir nicht geben — zum Menschen! Du willst wegreißen mich — ins Nichts! (Er bückt sich, ergreift ein riesiges Holzscheit vom Kamin und schwingt es über des Rabbis Kopf, um ihn zu zerschmettern. Im selben Augenblick ertönt draußen gellendes Geschrei; es wird plötzlich hell, man sieht hinter dem Fenster aus der Höhe einen Körper niederfallen. — Darauf Stille. — Das Scheit fällt polternd aus Aminas Händen. —)

Rufe (hinter dem Fenster): Gegriffen, heraus, heraus gegriffen! Gepackt, gestoßen, hinunter! Weh!

Rabbi (ist an das Gestühl zurückgetaumelt, hält sich an dem Buch fest)

Amina (mit einem unterdrückten, gedehnten Schrei zum Tor, auf die Gasse, vor das Fenster. Er kehrt sogleich, mit Abigails Leiche auf den Armen, zurück, legt sie rechts vorn auf den Boden, starrt ihr kniend in Gesicht. Ein dünnes Blutgeriesel von der Stirne über die Wange Abigails)

Das Ghettovolk (drängt sich im Tor und auf der Gasse hinter dem Fenster. Es sind unter ihnen Krüppel, Schriftgelehrte, Schüler und Weiber): Hinuntergestoßen aus dem Fenster! Gesungen hat das Kind, beim Lehnen gesungen! Aus dem Fenster heraus und hinunter!

Die hinter dem Fenster: Lebt das Kind?

Die im Haus (leiser): Tot liegt das Kind!

Die hinter dem Fenster: Sein eigen Kind, sein eigen Kind hat er nicht gerettet!

Die im Haus (leiser): Zwei Schläge! Zwei Schläge an Bennahums Tor!

Amina (hat sich das Wams vom Leibe gerissen, so daß das offene Hemd mit dem roten Amulett auf der bloßen Brust sichtbar wird. Er hat das Wams zusammengelegt und es der Leiche unter den Kopf geschoben)

Rabbi (ist im Gefühl ganz zusammengesunken)

Die hinter dem Fenster: Die Wolke ist fort! Zerstoben in nichts! Hell ist es geworden über dem Haus!

Die im Haus (murmelnd, im Wechselgespräch): Seht den Rabbi! Seht den Rabbi! — Was ist geworden aus dem Stolz von Israel? Ein alter Mann ist er geworden im Augenblick! — Hab ich nicht gesagt: erst die hohe Stufe, dann der tiefe Fall? Hab ich nicht gesagt: bewein die Toten nicht? — Seht, das Messer ist schon scharf über ihm! — Wie ein Krüppel ist er, so elend! — Weh, wenn er geworden ist, wie einer aus uns! — Weh uns!

Die hinter dem Fenster (wenden sich nach der Gasse): Ehrwürdiger! Ehrwürdiger!

Die im Haus (machen Platz): Ehrwürdiger! — Was ein Unglück über die Gemeinde! — Sprich zu ihm! Red zu ihm! Ruf ihn an!

Der Älteste der Gemeinde (kommt langsam nach vorn): Gott soll vor meinen Worten sein! Bin ich gekommen, zu stören den Schmerz?

Die Jüngsten unter den Schülern (umringen ihn): Aufrichten soll er sich! Den Kopf soll er in die Höhe heben! Jetzt, wo alles auf ihm drückt, soll er aufrecht stehn, groß!

Der Älteste: Was redet ihr! Sind wir Christen! Haben wir einen Gekreuzigten zum Gott? Alles oder nichts, so sind wir aus dem Volk der Juden!

Ruben Halbstamm (drängt sich, von der Gasse kommend, nach vorn): Blümchen! Schönchen! Mein Gütelchen, mein Alles!

Taube: (folgt ihm; als sie Abigail erblickt, wirft sie sich mit einem Aufschrei zurück und klammert sich an den Ältesten)

Ruben (kniet vor Abigail nieder, Amina gegenüber, das Gesicht gegen den Zuschauer): Durch das Tor bin ich, über die Schwelle bin ich zu dir! Kind, Abigail, hörst du mich nicht? Zu deinem Fenster hinüber war mein Blick; warum hast du nicht hinüber geschaut, über die Dächer, zu mir, wie du's versprochen hast.

Das Ghettovolk (nun insgesamt im Haus, spricht in charakteristischem Tonfall das Totengebet)

Ruben: Recht hab ich zu spüren gekriegt den Huf, hat mich getreten mitten ins Herz hinein! Und der Neumond am Himmel, gelenkt hat er mein Leben, daß es mir verdorben ist! Wo ist jetzt hin, was du zu mir gesprochen hast — was sind offen deine Augen, wenn sie mich nicht anschauen in Liebe?

Amina (erhebt sich halb; stark): Nicht dich! Mich!

Ghettovolk (verstummt)

Ruben (reißt sich das Gewand entzwei; spricht nach jedem Riß): Für die Braut! Für die Versprochene von den Vätern! Für die Geliebte! (Schlägt sich an die Brust) Für dich, weil du mich geliebt hast in deinem Herzen!

Amina: Nicht dich! Mich!

Ghettovolk: Den Golem! Sein eigenes Kind! Den Golem!

Ruben (hat Abigails Hand erfaßt und auf seinen Scheitel gelegt; er schlägt seinen Kopf an den Boden, so daß die Hand von seinem Haar gleitet): Gesprochen hab ich zu dir: ich will sterben! Das Wort: Tod, hab ich auf meine Lippen genommen — zur Lust! Nicht dazu, daß einer sollt da liegen, kalt, blutig und ohne Regung — Blümchen! Nimmer, nimmer wird sie mich hören! Den Stein der Heimat hab ich geküßt in der Nacht, was ist mir jetzt die Heimat? Gestählt hab ich meine Arme, sie sollten Kraft haben zu meinem Willen, was ist mir jetzt Kraft, was ist mir Willen? Bestehen wollt ich im Rat der Männer, was ist mir jetzt der Rat, was ist mir noch das Leben? Was bleibt für mich in der Welt übrig? Leid, Leid, das bleibt für mich — ei, wie brennt es mich hier innen!

Amina (hat ihm zugehört; sieht ihn, dann die andern ringsum an; leise): Leid? Leid? (Preßt beide Hände an das Herz und neigt seinen Kopf horchend nieder. Dann, kopfschüttelnd): Leid?

Ruben (fast ruhig vor unerträglichem Schmerz): Blümchen, wie soll ich da sein im Leben, wach auf, was tust du mir an —

Amina (springt auf): Ich will nicht! Leiden — ein Mensch sein — leiden, leiden! (Lacht lange und grell, wie sich befreiend durch das Gelächter) Ein Mensch! Ich will nicht! (Er reißt mit beiden Händen das Amulett samt der Schnur von seiner Brust und bricht an Abigails Seite zusammen, nicht wie ein Mensch, sondern wie eine Masse zusammenstürzt. — Das rote Pergamentblatt fällt neben Abigail nieder)

Ruben (springt auf. Mit einem Blick auf Amina schlägt er sich zum Ghettovolk zurück. Alle unter halblauten Rufen fluchtartig drängend zum Tor hinaus)

Der Älteste und Taube (sind allein beim Rabbi geblieben)

Der Älteste (laut): Bennahum!

Rabbi (schweigt)

Der Älteste: Bennahum! Die heiligen Vorschriften! Du versündigst dich! Hörst du meine Stimme nicht, Bennahum?

Rabbi (schweigt)

Der Älteste: Das Wasser wegschütten, den Leichnam kleiden mußt du! Ich bleibe bei dir! Ich helfe dir!

Rabbi (schüttelt heftig den Kopf)

Der Älteste (erhebt die Hände, ihre Flächen dem Rabbi zugekehrt. Leise) So such, ob Er dir helfen wird. (Ab)

Rabbi (nach einer Weile; er blickt auf, als suche er im Leeren): Fort das Kind, fort der Knecht. Hab sie nicht gern fortgelassen, hab sie auch nicht gehalten. Still ists im Haus.

Taube (ist unhörbar zu Abigail, ist niedergekniet und hat ihr die Augen zugedrückt. Sehr leise): In Ruh, Blümchen. Werd treu sein. Werd bleiben.

Rabbi (wie ein Blinder einen Schritt nach vorn): Eins lebt! Ein Lebendes ist geblieben hier!

Taube (glättet Abigails Kleid, legt Abigails Hände auf ihrer Brust zusammen. Dabei fällt ihr das Amulett in die Hände. Sie springt auf und wirft es in weitem Bogen von sich): Das Amulett — vom Golem — verbrannt hat es mich, Rabbi!! (Sie schlägt die Hände vor den Mund, es schüttelt sie, sie wankt zum Tor, das Tor fällt ins Schloß hinter ihr. — Dämmerung. —)

Rabbi (steht eine Weile da, den Kopf tief auf die Brust gesenkt): Von Anfang her — stand es geschrieben. Gebenedeit der Richter um seinen Willen. (Er rafft sich auf, als müsse er die Glieder gewaltsam befreien, geht zum Tor, legt das Eisen vor, in die Kammer, aus der er Folianten und Rollen herausholt, wie auch ein zusammengelegtes Tuch, den Totenmantel. Vom Pult des Gestühls reißt er mit großer Gewalt das Buch aus seinen Ketten heraus, bettet Buch, Folianten und Rollen zwischen den beiden Körpern auf dem Boden und breitet den Totenmantel über alles. Er zündet den siebenarmigen Leuchter an und stellt ihn auf die Erde, zu Häupten der Leiche hin. Er bleibt sodann ruhig stehn, mit erhobenem Kopf; die Kerzen beleuchten ihm Brust und Bart) Wer bist du? Wie bist du genannt? Sind mir entschwunden alle deine Namen — alle — bis auf einen: Der Starke bist du! Der Starke bist du! Gebenedeit! Auch dafür, daß du mir zu stark bist, auch dafür gebenedeit, gebenedeit!

(Vorhang)

Ueber Gerüche/ von Peter Altenberg

Frauen sind enorm impressionabel, sie nehmen so leicht die Gerüche ihrer Umgebung an! War sie in der Milchkammer, so riecht sie noch stundenlang nach Milch, ihre Hände, ihre Haare, ihr ganzer Leib — — —. War sie auf dem Gemüsemarkte, so riecht sie noch stundenlang nach allen Gemüsen, wie Kräutersuppe — — —. Im Garten riecht sie nach Flieder oder Linde, oder überhaupt nach Garten — — —. Auf der Alm nach Kuhweide und Kurzwiese. Das ist ein tragisches Schicksal; denn immer riecht sie daher auch nach dem letzten Hunde, mit dem sie beisammen war, nach dem letzten Snob und seiner Pestausdünstung, seinem Lügegestanke! Nach Dichtern riecht sie nie, denn Dichter halten sich in respektvoller Entfernung, wahrscheinlich aus künstlerischem Egoismus! Am meisten riechen sie nach ‚Frechlingen‘, die einem immer allzu nahe treten! Da nehmen sie denn die Gerüche am allerleichtesten an — — —. Edle Frauen sollten unbedingt immer in der Natur bleiben, oder in der heiligen Einsamkeit ihres eigenen Zimmers. Ueberall sonst stinkt es!

Auch gute Bücher stinken nie, sie sind das Destillat aus allen übelriechenden Sünden, die man begangen hat, man hat daraus einen Tropfen wohlriechender Menschlichkeit gewonnen!

Clavigo

Der wunderbare Reinhardt nimmt es, das alte Trauerspiel, in seine starken Hände, bläst ihm den Feueratem seiner Jugend ein, und es ist neu. Der kompliziert sich die Dinge ganz unnötig, der den Unterschied zwischen solch einer Aufführung der Kammerspiele und der voraufgegangenen Einstudierung des Schauspielhauses auf ästhetische Grundgesetze zurückführt. Es ist einfach der Unterschied zwischen einer mitleidswürdigen Gedankenarmut und Talentlosigkeit und dem höchsten Grad jener nachschaffenden Begabung, die wie zum ersten Mal bis auf den Grund des Kunstwerks sieht und alles wiedergeben, in Kraft und Schönheit wiedergeben kann, was sie gesehen hat. Bei der Besetzung fängt es an. Für jede der vier Hauptgestalten wären in diesem Ensemble mindestens zwei andre Darsteller in Betracht gekommen, wenn Reinhardt sich seinen freien Künstlersinn durch die Ueberlieferung des Theaters und die Weisheit der Literaturgeschichte hätte einengen lassen. Aber er befragt nichts weiter als den Wortlaut Goethes, findet darin die Wesenheit der einzelnen Figuren deutlich umschrieben, sucht sich diejenigen Persönlichkeiten heraus, die dieser Wesenheit am glücklichsten entsprechen, die zu einander am reinsten passen, und die schließlich dem Goetheschen Wortlaut im eigentlichen Sinne am besten gewachsen sind. Denn jede Silbe dieser blutvollen Menschen ist wichtig, und das ist eben der Grund, warum eine auch nur befriedigende Vorstellung des ‚Clavigo' zu den Seltenheiten gehört: entweder zelebrieren akademische Sprecher ohne Körperlichkeit den Text, oder temperamentvolle Naturburschen hauen auf ihn ein, wie Götzens Georg auf die Hecken und Dornen. Reinhardt hat die Harmonie erreicht. Seine Spanier und Franzosen haben eine Existenz, der eine letzte nationale Echtheit garnicht anzusinnen ist, dieweil die Sprache, die sie souverän beherrschen, unsre Muttersprache ist. Es wäre aber für die Bühne zu wenig, wenn jeder Satz gleichmäßig zur Geltung gebracht würde. Da hat denn Reinhardt für den Rhythmus auch des ganzen Dramas das empfindlichste Ohr. Er hört das Atemholen eines Dialogs, kennt wie ein großer Psycholog die Isobaren aller seelischen Bewegungen und zieht sie als ein reifer Künstler nach. Man achte hier einmal darauf, mit welcher Gelassenheit die Exposition gegeben wird, mit welcher Feinspürigkeit für die ungreifbarsten Valeurs die Auseinandersetzung zwischen Clavigo und Beaumarchais sich zuspitzt, gipfelt und abschwillt; wie sich gegen eine so gradlinige Erregtheit die flackernde Unruhe von Mariens Sterbeszene abhebt — und man vergesse darüber nicht, zu bewundern, mit welcher Allgegenwärtigkeit dieser bis zur Unwahrscheinlichkeit geniale Regisseur zu der Musik des Dichters und

des Dramas Bilder stellt, die sie womöglich noch verstärken und vertiefen. Bei ihm ist alles von Bedeutung. Seine Gruppierungen, Konfrontierungen und Isolierungen der handelnden Personen könnten nicht durch irgendwelche andern Anordnungen ersetzt werden, ohne daß der Akzent der Szene Schaden nähme. Bisher wars ungewiß, ob Reinhardt sich schon an den spätern Lessing wagen dürfte. Nach dem ‚Clavigo‘ wird ‚Emilia Galotti‘ zweifellos ein Fest.

‚Clavigo‘ hat acht Rollen. Davon sind zwei mehr, zwei weniger unbedeutend. Von jenen zweien bleibt Saint George in seiner Blässe, während Guilbert als wackerer, hilfsbereiter Schwager sichtbarer wird als sonst. Von diesen zweien ist Frau Wangel ihrem Mann an treuer Sorglichkeit naturgemäß noch überlegen. Sie bildet mit ihrer begütigenden Weiblichkeit, Schwesterlichkeit, Mütterlichkeit das optimistische Gegengewicht zu Buenco, der bei Goethe ein melancholischer, bei Herrn von Jacobi ein cholerischer Unglücksvogel ist. Diese Verwandlung ist so einer von Reinhardts kleinen fruchtbaren Regie-Einfällen; denn es ist klar, daß dadurch Leben in jene ganze Nebengruppe kommt, die neben der Hauptgruppe meistens ratlos ist — neben Clavigo, Carlos, Beaumarchais, Marie.

„Wen begrabt ihr?“ „Marien Beaumarchais“. Das ist in seiner düstern Knappheit einer der ergreifendsten Sätze des Trauerspiels, vielleicht der einzige, der in dieser Musteraufführung zu keiner Geltung kam, weil er nicht nach seiner lyrisch-dramatischen Bedeutung, sondern so gleichgültig gesprochen wurde, wie ihn unbeteiligtes Gesinde in der Wirklichkeit wohl sprechen wird. Die da begraben wurde, war eine Gestalt der Eysoldt und hatte mich bei Lebzeiten aufs innigste entzückt. Bei dieser außerordentlichen Schauspielerin ist Takt nicht blos eine negative Eigenschaft, nämlich die Unfähigkeit zu jeder Taktlosigkeit, sondern eine allerpositivste Qualität. Gewöhnlich ist Marie entweder die zahme Sentimentale der Schablone die einen Clavigo nie gefesselt haben kann, oder jene trippelnde, kleine, hohläugige Französin, der die Auszehrung aus allen Gliedern spricht, eine Probiermamsell für klinische Übungen. Die Marie der Eysoldt macht durch blumenhafte Anmut Clavigos Liebe, und sie macht durch eine auch nicht im leisesten pathologisch betonte Hinfälligkeit Clavigos Wortbruch verständlich. Wenn man ihr Geist nachsagt, so ist das keine leere Galanterie, und wenn sie es ist, die selbst am langsamsten verzagt, so zeigt sie sich als würdige Schwester ihres Bruders. Dieser Rächer seiner Ehre ist bei Herrn Beregi beträchtlich besser aufgehoben, als man erwartet hatte. Man erwartete nämlich von diesem zu drei Vierteln konventionellen Liebhaber jenen lodernden Beaumarchais, den die Bühnentradition weitergibt, und der nur bei einer Natur wie Matkowsky seine Originalität zurückgewinnen kann und zurück-

gewonnen hat. Hätte Herr Beregi auch gelodert, so wäre es ein neuer Mißerfolg für ihn geworden. Aber ein Viertel dieses Schauspielers ist entwicklungsfähig, und aus diesem Viertel hat Reinhardt einen Beaumarchais herausgeholt, dessen männliche Beherrschtheit ein reiches Innenleben so glaubwürdig vortäuscht, daß man es für vorhanden nehmen mag. Es ist nicht zu tadeln, sondern, im Interesse einer Neubeleuchtung und Neubelebung des Trauerspiels, zu loben, daß Carlos mit Beaumarchais gewissermaßen die Rollen getauscht hat: daß der Feuerkopf sich in sich selbst verschließt, und daß aus der üblichen Vorstudie zum Mephisto, die besonders Herrn Abel als dem designierten Mephisto des Deutschen Theaters förderlich gewesen wäre, eine offene Seele geworden ist, die mit Goethe nicht zu widerlegen, die, im Gegenteil, mit seinen Worten zu belegen sein wird. Carlos äußert, daß er niemand weiter liebe als Clavigo, daß er dessen Schicksal wie sein eigenes im Herzen trage; und Clavigo wünscht sich einen Funken von des Carlos Mut und Stärke. Darauf stellt Herr Abel die Figur. Er bewahrt Clavigo vor dem dummen Streich durch keinerlei suggestive Dämonie, sondern durch den energischen Gefühlston des uneigennützigen Freundes, der in seiner Wärme überzeugen muß. Es macht seiner Menschenkenntnis alle Ehre, daß er gerade den Clavigo Harry Waldens so behandelt.

Der ist selbst ganz Wärme. Von den kanarischen Inseln gebürtig. Wirft sich nieder, springt auf, fliegt entgegen, umarmt in der Runde herum. Es ist was Bezauberndes in seinem Anblick, den er auch sich bei jeder Gelegenheit verschafft, und in dem Ton der runden, vollen Bruststimme, die zu verführen gewohnt ist und sich noch in Momenten der Erschütterung an sich selbst berauscht. Er brauchte blos ohne Talent auf die Welt gekommen zu sein, um den ersten Hjalmar Ekdal des germanischen Dramas vorzustellen, und es ist die schönste Verheißung für die Zukunft des Schauspielers Walden, daß seinem Clavigo eine geistige Betätigung durchaus zuzutrauen ist. Es hieße aber die blühende Gegenwart dieses Schauspielers herabsetzen, wenn ich mich verwundern wollte, daß er keinen von den Fehlern begeht, in die ich noch jeden Clavigo habe verfallen sehen. Er verbirgt während der Erzählung des Beaumarchais sein Gesicht nicht hinter einem Schnupftuch, sondern begleitet sie mit einem ebenso maßvollen wie eindringlichen Mienenspiel, und es gelingt ihm, das erste Entsetzen beim Wiedersehen mit Marien ihr und der Umgebung zu verhehlen, aber uns zu übermitteln. Er ist der vollendete Höfling von der bestrickendsten Liebenswürdigkeit aller weltmännischen Umgangsformen, er ist der kluge Kopf von der spezifischen Behendigkeit des echten Journalisten, er ist der impulsive Liebhaber von weichem und schwankendem Herzen, und er vereinigt diese Teile mühelos zu einer Gestalt, die mitzählen wird unter den Gestalten der deutschen Schauspielkunst.

Ninon de l'Enclos / von Willi Handl

Ein Spiel aus dem Barock'. Da ist zunächst eine stilistische Absicht angezeigt. Dasein und Bewegung der Menschen sind unter die Gesetze einer bestimmten historischen Form gestellt; die kulturgeschichtliche Kontrolle wird herausgefordert. Da kommt nun alles darauf an, ob einer sich ängstigen läßt oder nicht; denn irgendwo sitzen immer ein paar Kundige, die es viel besser wissen. Sie haben sich zum Unglück just erst vor einer Weile in den Revieren eben dieses Stils umgetrieben und können nun mit mörderischer Sicherheit ein unrecht klingendes Wort oder eine unzeitgemäße Speise oder ein damals noch gar nicht erfundenes Musik-Instrument nachweisen. Oder sie behaupten gar, die eine und die andre Person des Stücks sei gerade in der Zeit, deren Abbild gewollt ist, ganz unmöglich. Was will man ihnen dann erwidern, da sie es doch so unzweifelhaft besser wissen? Nein, wer sich fürchtet, kann gegen diese tödlich Kundigen nicht aufkommen. Er tut klüger, sich gleich an die Professoren zu wenden; da ist er dann wenigstens wissenschaftlich beglaubigt. Wem es aber um menschliche Beglaubigung zu tun ist, der muß schon hie und da die Keckheit haben, ein Endchen über die Wissenschaft wegzuspringen. Der muß seine eigenen Instinkte und das Leben des Tages ringsum gehorsamer befragen, als die Bücher von damals. Dann ist jeder seiner Irrtümer noch um vieles wahrer, als die Richtigstellungen der Kundigen. Denn es kann sich ihm nie darum handeln, unwiderlegliche Details zu bringen, sondern nur darum, das Gefühl lebendig zu machen, das ihm die innere Anschauung jener Vergangenheit eingegeben hat. Und das wird er nicht können, wenn er seinen Irrtümern nicht in blindem Mute vertraut.

Friedrich Freksa scheint das Glück dieses schönen Vertrauens zu haben. Echt ist ihm, was er von seinen Menschen glaubt; zeitgemäß, was er für sein Spiel gebrauchen kann. An den Schluß des dritten Akts setzt er, zum Beispiel, die Worte seiner Ninon: „Dem Manne bin ich nie begegnet, dessen Wesen so war, daß ich ein Kind von ihm begehrt hätte! Ich bin keinem begegnet, der mich wahrhaft zur Mutter erlösen konnte. Und dennoch wurde ich Mutter!" Ich möchte wetten, daß die Kundigen gegen diese paar Sätze ernsthafte Einwendungen haben. Denn es ist sehr zweifelhaft, ob sie in der späten Barocke überhaupt gesprochen werden konnten; ob man damals dieses Vererbungs-Pathos schon hatte und so nachdrücklich verwendete. Mögen es die Kundigen entscheiden. Für jeden, der dramatische, nicht historische Wahrheit will, stehen diese Sätze als das psychologische Zentrum des ganzen Spiels da. Sie sind unbedingt notwendig und wahr; denn es ist ihnen auf das stärkste anzuhören, daß sie geradewegs aus dem Gefühl und Wissen des Autors von seinen Menschen herkommen. Hier blinkt das innere Räderwerk des Spiels einen Moment lang wie durch eine Lücke vor; hier wird das Gewicht gezeigt, das den

tragischen Ablauf eines Schicksals im rechten Gange erhält. Hier demaskiert sich das Drama. Es ist, als hätte sein Schöpfer in ruhigem Anstand, aber schon ungeduldig, bis hierher die Verabredung eingehalten, daß alles nur Barocke sei; nun hält er es nicht länger aus, zerteilt sein Kostüm, tritt vor und sagt auf einmal: Im Grunde ist es uns aber doch mehr um menschlich Gegenwärtiges, als um vergangene Formen zu tun — wir verstehen uns doch?

Wir verstehen uns. Verstünden uns gewiß auch ohne diese gelegentlichen Aufklärungen, die wie vergessene ‚Notizen zur Motivierung' da und dort im Stücke herumstehen. Aus ihnen ist zu lesen, was der Autor gewollt hat; an ihnen ist, zum Glück, auch abzumessen, was er gekonnt hat. Es ist erfreulich viel. Die Anekdote, die ihm gegeben war, ist in ihrem rohen Tatbestand eigentlich nicht mehr als ein böser Witz des Geschlechtstriebs, ein lächerlicher Irrtum mit tödlicher Aufklärung. Diesen abrupten Witz auf sichern menschlichen Grund zu stellen, mußte der erste Griff des Dramatikers sein. Mehr noch; die menschliche Begründung mußte gefunden, mußte empfunden sein, sowie sich nur die Absicht regte, diese Anekdote auf das Theater zu bringen. Denn die ursprünglich treibende Kraft des Dramas ist das besondere Gefühl für menschliche Dinge, nicht die Seltsamkeit irgendwelcher Vorgänge. Diese sind nur Dokumente; stärkste, wesentlichste Aeußerungen bestimmter Menschlichkeiten. Wie nun Freksa das äußere Erleben seiner Menschen aus ihrem innern Leben folgert und dieses wiederum bestimmend in die Züge des ganzen Zeitbildes einpaßt, das ist mit einer anmutvollen Leichtigkeit gefügt, die gleich viel und gleich Schönes vom formenden Künstler wie vom intuitiven Psychologen hat. Ein Spiel aus dem Barock. Die stilistische Absicht, die sich hier anzeigt, bleibt nicht bei Kostüm und Gespräch stehen, sondern geht auf den Grund der Seelen. Barock — die Aesthetik der Ueppigkeit, die Gleichsetzung von Schönheit und Genuß; Barock — die Sinnlichkeit als dekoratives Element, das Individuum als Zierstück der Gesellschaft; Barock — die Kultur des Scheinens und des Spielens, losgebunden von allem befestigend Ernsten; Barock — die unvermutete Tragik des schwerlosen Lebens. Die zeichnerischen und die moralischen Werte des Bildes sind innigst miteinander verwandt, treten für einander ein, schließen im Zuge einer und derselben Linie lückenlos zusammen. Dieselbe Anschauung von innen und von außen, Inhalt und Form von Grund auf miteinander gewachsen. Beim Wort fängt alle Kunst des Dichters an. Und hier scheint tatsächlich der Quell aller dramatischen Wirkung aus dem schaumig leichten, bedeutsam pretiösen, gefahrvoll spielerischen Gebrauch des Wortes zu springen. Das ist die stärkste Beglaubigung für alles Geschehen in diesem Stück: der Klang der Sprache und die Führung der Menschen haben den gleichen Rhythmus. Von hier aus wird fast alles weitere selbstverständlich. Diese sinnfällige Lebendigkeit der Sprache ist wie gesunder Pulsschlag in jeder Figur und in jedem Vorgang zu spüren.

Darum erscheinen auch die Stellen, an denen dieser Pulsschlag gelegentlich einmal aussetzt, nicht etwa als tote Unkunst, sondern eher als unaufgearbeitetes, aber im Wesen gleichwertiges Material. Ein paar Sätze von besonderer Bedeutung gehen allzusentenzenhaft und unverbunden neben dem ausgeglichenen Stil des ganzen Dialoges einher. (Den wichtigsten und auffallendsten von ihnen habe ich vorhin zitiert.) Da und dort findet sich ein zweckloses Motiv, dem man die Anmerkung: ‚Zur Charakteristik der Zeit' oder: ‚So ist nun diese Person' deutlich ablesen kann. Auch scheint mir die gewichtige Figur des Chérys ohne genügend klare Beziehung zur Barocke zu sein; vielleicht wäre es gut gewesen, seinen auffallenden Widerspruch zum Sinn und Wesen der Welt ringsum psychologisch zu verstärken. Aber in der frischen Leichtigkeit, die hier den Stoff angepackt und mit demselben Griff auch schon zur Form gebracht hat, zeigt sich so kecke Jugend, daß es ihr wohl ansteht, den Mut ihrer Fehler zu haben. Besser, sie dreist hinzusetzen, als sich mit Retouchen und Korrekturen die Lust am Bilde zu verderben. Hier erscheinen auch die unmotivierten Auftritte und Abgänge weiter nicht bedenklich. Das angestrengte Ausdenken von Gründen, womit das Vorhandensein oder die Abwesenheit bestimmter Personen einwandfrei zu entschuldigen wäre, halte ich für verlorene Mühe. Es kommt nur darauf an, daß man sie als notwendig empfindet, wenn sie erst reden und handeln. Die Erklärung, warum sie eben jetzt die Bühne betreten mußten, wird dann sehr nebensächlich.

Ein Spiel aus dem Barock: man stellt sich ein leicht hinflutendes Leben voll selbstbewußter Schönheit vor, anmutig bedeutsame Bewegung hochkultivierter Menschen . . . . man stellt sich die Sache eben anders vor, als sie im Hebbel-Theater erscheint. Seine Darsteller sind zu schwach, um tragisches Spiel mit der Leichtigkeit zu spielen, die der Sinn und das geistige Thema dieses Werkes ist. Die einzige Rolle des Stückes, die seelische Schwere hat, war auch die einzige vollendete Gestaltung im Spiel: der Chérys, den Kayßler in prachtvoller Haltung gab, tiefernst, weltabgewandt, nicht weit mehr von der Grenze, wo die Erhabenheit des Sittenstrengen es mit der Komik des Pedanten zu tun bekommt. Was denn in diesem Spiel aus dem Barock nur recht und billig ist. Frau Fehdmer gab sich ganz in Würde und Hoheit aus, in tragischen Tönen und in Tragödienspiel. Zur mühelos großen Leichtigkeit, zum rechten spielerischen Barock kam sie keineswegs. Immerhin, sie ist Künstlerin genug, um Menschliches menschlich und in Schönheit zu geben. Und Herr Wlach sprach ein paar starke Sätze, die durchdrangen. Und sonst . . . . war auch der herbstliche Garten in der Stimmung sehr fein.



Mimi und Manon / von Sperando

Wie soll man sich die gleichzeitige Puccini-Aktion unsrer beiden Opernbühnen erklären? Ich meine natürlich nicht, daß die Komische Oper sich zu rechtfertigen hat. Wenn aber im Opernhaus so etwas wie ein Gewissen sich regt, hat man ein Recht, erstaunt zu sein. Ich will keinen edlen Wettstreit der beiden Bühnen annehmen, sondern eher, daß das Opernhaus für seine Puccini-Spezialistin, für seine Haustyrannin Geraldine Farrar eine neue Glanzrolle schaffen wollte. So sind Personen Vorwände für Sachen. Wichtig ist jedenfalls nur, daß auf dem Umwege über Personen auch einmal sachliche Werte in die Erscheinung treten, daß uns der Überblick über das Schaffen eines Meisters von internationaler Bedeutung ermöglicht wird. Puccini ist nicht, wie Mascagni, nach Art gewisser Insekten an einem Zeugungsakt zu Grunde gegangen: er hat seine Position mit immer neuen Werken gefestigt. Unsre Musikphilister mit ihrem alleinseligmachenden Deutschtum in der Musik sind freilich nicht zu bekehren. Man könnte ihnen noch eine Reihe andrer Puccinis vorführen, sie würden immer nur wiederholen: Dieser Mann ist kein Dramatiker, er packt uns nicht, er läßt uns kalt. Das ist nun leider ein Geschmack, über den sich nicht mehr streiten läßt. Wer Puccini nicht goutiert, beweist nur, daß er ein einseitiger Musikdramenpedant ist. Er sieht, wie sehr das Musikdrama versandet ist; aber er ist nicht Feinschmecker und Musiker genug, um die Erfindung und die artistische Feinheit des romanischen Meisters zu würdigen.

‚Bohème', ‚Madame Butterfly', ‚Tosca' und ‚Manon Lescaut' sind über die Bühnen Berlins gezogen. Sie haben allerdings bewiesen, daß Puccini sich mit dem Verismo nicht verbrüdern wollte. ‚Tosca' nur versuchte es, und siehe da: Puccini erlitt ein für ihn ehrenvolles Fiasko; er war nicht grob, nicht brutal genug, um mit seinen italienischen Brüdern in Apoll am gleichen Strange zu ziehen. Puccini hat nichts für normale wirksame Texte übrig. Will er seiner lyrischen Natur folgen, so muß er der Spannung aus dem Wege gehen. Er verliebt sich in seine kleinen Gebilde, läßt an ihnen ein wahres Feuerwerk von Geist los, macht kontrapunktische, harmonische, instrumentale Kunststücke, die doch nicht blos Kunststücke sind, und die Nerven des musikalischen Feinschmeckers werden in demselben Maße gespannt, wie die Nerven der reinen Theatermenschen abgespannt werden. Von Italien und Frankreich bezieht er nur einen feinen Extrakt, mischt ihn mit einem ganz eigenen Parfüm von seltsamen Fortschreitungen, die wie ein lebendiger Protest gegen jeden trockenen Kontrapunkt klingen, und instrumentiert mit jener wundervollen Klarheit und Durchsichtigkeit, die ein Erbteil der romanischen Rassen sind. Man kann das alles mit geschlossenen Augen an sich vorüberziehen lassen, darf getrost den zarten Duft, den es ausströmt, einatmen. Was kümmert mich denn das Drama? Nehmen wir schon im Schauspiel oft die Worte für die Tat, Stimmung für Spannung, so wird

das wohl in der Oper noch eher erlaubt sein, wo die eigentümlichen Tonreihen die Phantasie mit Beschlag belegen, sie beflügeln.

Ich brauche nicht erst zu sagen, daß man der Komischen Oper für die Ergänzung des Puccini-Bildes durch ‚Manon Lescaut‘ dankbar zu sein hat. Noch dankbarer als dem Opernhaus für die Ausgrabung der ‚Bohème‘, die es wie einen nicht verwendbaren Luxusartikel in seinen Behältnissen modern ließ. Die Glanzrolle für die Farrar war ebenso wenig geschaffen, wie der Ton der ‚Bohème‘ getroffen war. Man kennt die Art, jedes romanische Kunstwerk in einen germanischen Rahmen zu spannen, es in seine Bestandteile aufzulösen. Der Fall lag diesmal besonders schwierig, weil man Puccinis Werk zu einem sprachlichen Experiment Jung-Amerikas benutzt hatte. Man stolperte über Silben, und es war natürlich, daß solch systematisches Stümpern das Hauptproblem, Echtheit zu schaffen, in weite Ferne rückte. Das Problem aber, mit den kompliziertesten Mitteln das Gegenteil von Echtheit zu erreichen, wurde gelöst. Ich verlange vom Opernhaus nicht, daß es einem neueinstudierten Werk ein neues Gewand anzieht, aber ich empfinde als Lokalpatriot sehr stark die Lächerlichkeit dieser Entromanisierung fremder Werke. Neben dem amerikanischen Terzett Farrar, Maclennan und Easton, in dem nur der Vertreter des männlichen Geschlechts sein Herz, wenn auch nicht in der rechten Weise, heranzog, war Hoffmann wieder der stimmgewaltige Philister, der den germanischen Ton in seiner Art nicht ohne Temperament vertrat. Leo Blech brachte es fertig, mit seiner liebevollen Versenkung in das Detail, in das feine Gewebe dieser Partitur seinen eigenen Standpunkt, den Standpunkt des nachempfindenden Musikers, unbeirrt durch seine Umgebung, zu betonen.

Die ‚Manon Lescaut‘ von Puccini ist musikalisch die Mutter der ‚Bohème‘. ‚Bohème‘ zerfällt in Bilder, ‚Manon‘ in Partikelchen. Massenet, der den französischen Typus auf die Spitze getrieben, hat in seiner ‚Manon‘ einen Höhepunkt erreicht. Dieser Verehrer der Rampe geht ohne Eigenart, aber mit bedeutendem Raffinement, mit einem kräftigen Surrogat für Temperament auf sein Ziel los und weiß sogar das achtzehnte Jahrhundert vor unsern Ohren erstehen zu lassen. Puccini seinerseits ist durchaus kein Verächter der Rampe. Auch seine Cantilene lächelt dem gefühlvollen Laien freundlich zu. Auch er sorgt für die Primadonna. Aber in Wellenlinien bewegt sich seine Handlung, während Massenet wie ein Tiger zu einem entscheidenden Sprung ausholt. Der Theatermensch atmet erlöst auf, sobald ein abgebrauchter Theatereffekt erscheint. Massenets ‚Manon‘ behauptet sich auf der Bühne: Puccinis gleichnamiges Werk wird man mit Entzücken am Klavier durchspielen. Alle seine Spannungen verpuffen, aber seine kleine, reizende Eigenart schmeichelt sich dem Herzen ein.

Wir wissen, welche Liebe die Komische Oper ihren Schützlingen angedeihen läßt. Ja, es reizt sie, dem von Natur Blutleeren auf anderm Wege Lebenssaft einzuflößen. Sie verlangt von der Oper Theater im guten Sinne. Ist es nicht vorhanden, so schafft sie mit szenischen Mitteln

Stimmung. Das Crescendo und Decrescendo in den Farben ist an sich so fesselnd, daß auch der Theatermensch sich einen Augenblick täuschen läßt. Man schwärmt für die Dunkelheit, die suggestive, und läßt nur dann und wann einen Lichtschein auf ein Gesicht fallen, das gespenstisch aus seiner Umgebung hervortritt. Oder man führt uns in einen Salon, dessen Grün und Gelb vornehme Behaglichkeit atmet. In allem lebt ein aparter Geschmack. Aber der Musiker hört und hört; nur das lange Sterben der Manon macht ihn ungeduldig. Er findet, daß hier Puccini seine Schwäche allzu liebevoll behandelt; und er bedauert ihn. Indessen hat Henny Linkenbach der Manon musikalisch gegeben, was sie konnte, hat ihr Wärme und Kraft geliehen. Otto Marak, der neugewonnene Tenor, hat als Chevalier des Grieux ebenso wie Desider Zádor als Lescaut eine Stimmkraft entwickelt, die gegen die beschränkten Verhältnisse des Hauses arbeitet, aber für den reinen Klang Sympathien gibt. Und Ludwig Mantler hat seine Vielseitigkeit bewährt. Egisto Tango schwelgte höchst temperamentvoll in Extremen, in Rührseligkeit und Draufgängertum.

So reiht sich ‚Manon Lescaut' den fesselnden Experimenten Direktor Gregors würdig an. Im Musiker aber klingt der neuangeschlagene Ton weiter. Ihm war es mehr als ein Experiment. Freudig hatte er einem gelauscht, der es kraft seiner Persönlichkeit wagen durfte, modern zu sein, ohne unklar zu werden; einem, der sich gegen die ohne Erfolg schwitzende Kunst unsrer Tage erhebt, einem, dem man doch den Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht machen kann; kurz: einem bedeutenden, eigenartigen, zeitgenössischen Meister.

Der verlorene Sohn / von Felix Braun

Immer durchwandr' ich denselben Wald . . .
Stämme an Stämme . . . Dunkles Gezweige . . .
Ach, wann leiten die schattigen Steige
mich zu freundlichem Aufenthalt?

Nirgends winkt ein erleuchtetes Haus,
Wälder als Wächter versperren die Ferne.
Alle Lampen, Geschwister der Sterne,
blies der Atem der Finsternis aus. —

Was sie wohl jetzt in der Heimat tun?
Mutter macht Licht mit zitternden Händen:
deutlich seh' ich den Schein auf den Wänden
und auf den Wangen der Schwestern ruh'n.

Sprechen sie heute wieder von mir? . . .
Bald wird es Zeit sein, schlafen zu gehen . . .
Meine Kammer wird einsam stehen:
niemand schläft in ihr.

Kasperletheater

Ein Brief

Lieber Gott!

Du weißt ja, daß es Deinen deutschen Dichtern nicht so sehr gut geht. Besonders für diejenigen, die in dramatischen Gedichten Deine Weisheit verherrlichen sollen, pflegst Du die Rationen an der Lebenstafel kärglich zu bemessen. Wahrscheinlich denkst Du in Deiner unergründlichen Weisheit: Plenus venter non studet libenter — und verschonst deshalb alle, die in die Tiefen Deiner Welt eindringen sollen, gnädig mit dem Tantiemensegen des ‚Weißen Rößl' und des ‚Familientages'. Aber, Du lieber Gott, essen muß auch der von der frömmsten Dichterseele bewohnte Leib — das ist nicht unsre Schuld, Du hast das so eingerichtet. Deshalb spähen wir deutschen Dramen-Proletarier aus, woher uns etwa Hilfe kommen könne in unsrer Not. Und siehe da! Unlängst ward zu Berlin ein ‚Verband Deutscher Bühnenschriftsteller' gegründet! Da dachte ich, es sei am Ende Dein Wille, uns durch solchen Verband zu schützen und zu kräftigen, damit wir mit geringerer Sorge um unser leibliches Wohl zu Deiner Ehre wirken könnten. Und obwohl es zehn Mark Eintrittsgebühr kostete (die ich mir erst borgen mußte), trat ich ein in diesen Verband. Es dauerte auch gar nicht lange, da verlautete, der Verband habe eine ‚Bühnenvertriebsstelle' gegründet, und tags darauf bekam ich einen Brief: da stand, die Kollegen Rößltag und Dreiersud und noch ein paar hätten als Kapital für die neue Betriebseinrichtung dreißigtausend Mark gezeichnet. Ich weiß nicht recht, wieviel das ist, aber ich träume, wenn ich Fieber habe, manchmal von solchen Zahlen — es muß sehr viel sein. Und dann war da noch ein Blatt, da wurde der sehr geehrte Herr Kollege mit höflicher Zuversicht aufgefordert, auch sein Scherflein beizutragen: Einlagen unter fünfhundert Mark seien aber gesetzlich unzulässig, und jede Einlage müsse durch hundert teilbar sein. Ach, Du mein lieber Gott! Du weißt ja, daß ich noch von der Oktobermiete siebenundzwanzig Mark schuldig bin, und der höllische Schuster mit seiner Sohlenrechnung von drei und einer halben Mark war auch schon zweimal da, und von dem Wintermantel, den ich jetzt so nötig hätte, will ich Dir erst lieber gar nichts vorklagen. Aber daß von meinen Ersparnissen nicht leicht fünfhundert Mark abgegeben werden können, scheint mir doch ausgemacht. Und ich muß weiter dran denken, daß ich bei meiner letzten (und übrigens auch ersten) Premiere volle siebenundsechzig Mark Tantieme — nicht bekommen habe, weil die Direktion im sträflichen Leichtsinn mir schon hundert Mark Vorschuß bewilligt hatte. Glaubst Du, lieber Gott, daß das Versandtgeschäft des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller (G. m. b. H.) viel Freude hätte, wenn ich diese dreiunddreißig Mark Minus durch hundert teilte? Ich glaube eigentlich nicht, und deshalb will ich lieber wieder austreten. Denk aber, bitte, bald um eine andre Hilfe nach für

Deinen deutschen Bühnen-Dichter Peterchen

Rundschau

Mathilde Sussin

Nur Zufall. Ich war zur sechsten oder siebenten Vorstellung der neuen ‚Gespenster' bei Brahm. Da erschien vor dem Vorhang ein Herr und teilte mit: Else Lehmann sei erkrankt, und an ihrer Stelle habe Mathilde Sussin die Rolle der Frau Alving übernommen. Allgemeine Bestürzung. Die meisten waren ja in erster Linie der Lehmann wegen gekommen und kannten den Namen Sussin kaum. Ich gehörte zu ihnen, und da die Gestalt der Frau Alving äußerlich und innerlich dies Stück entscheidet, machte ich mich auf einen halb verlorenen Abend gefaßt.

Aber siehe da: auf die Bühne trat eine Frau, groß und schlank, mit angegrautem Haar, in vornehm stiller Haltung, mit ernsten, lebendigen Augen und einem schönen Mund, dessen lang einschneidende Winkel in eindringlich nervösem Ausdruck zuckten. Sie tat diesen Mund auf — und fesselte vom ersten Wort an durch die schlichte warme Menschlichkeit ihres Tons, ihre kluge, untheatralisch starke, herb seelenvolle Betonung. Mit dieser Stimme und ihren sparsam gehaltenen, nur im Spiel der blassen, schlankgegliederten Hände zuweilen leidenschaftlicher entfalteten Gesten erschuf sie das Leben der Helene Alving: einen reifen, in Leiden erstarkten Geist und eine mütterlich große, schmerzkundige Seele. Nur bei gewissen Worten programmatischer Anklage fehlte ihrer Stimme die fortreißend revolutionäre Kraft, und in ein paar Augenblicken des höchsten Schreckens mischte sich eine Spur theatralischer Konvention ihren Gebärden bei. Indessen nur eine Spur; immer klang der persönliche Ton eines selbständig fühlenden Menschen durch, immer waltete das Können, der Takt einer reifen Schauspielerin, die in einer probenlosen Vorstellung (die Souffleuse glaubte angstvoll schreien zu müssen) bescheiden und sicher ihren Platz zwischen Bassermann und Sauer zu füllen wußte. So wurde es durchaus kein verlorener Abend, und schließlich war ich dem Zufall dankbar, durch den ich erfahren hatte, daß die berliner Bühne eine echte Künstlerin, eine schlicht vornehme Persönlichkeit mehr besitzt: Mathilde Sussin.

Julius Bab

Griseldis

So alt wie das uralte Märchenmotiv von außergewöhnlicher, schmach- und todverachtender Treue — als Freundes-, Diener-, Kindes- und Gattentreue — so alt muß auch das Motiv der Treuprobe sein; nur kann gerade die Verbindung dieses Motivs mit dem intersexualen Verhältnis von Menschen erst nach der Sakramentierung der Ehe durch das Christentum stattgefunden haben. Erst mußte sogar wohl das Troubadourwesen das von Jesu Lehre umgepflügte Mannesgemüt befruchtet haben, ehe die Konzeption einer Gattinnenprüfung möglich war. (Das Pendant, die Gattenprüfung, wird erst heute, nach einem halben Jahrtausend, überhaupt denkbar.) Dem antiken Menschen lag an der Frau als Individuum zu wenig, als daß er es gekonnt hätte.

Erst im vierzehnten Jahrhundert

taucht daher die Fabel auf: in Boccaccios Decamerone. Die letzte Novelle darin ist ‚Griselau‘, die erste bekannte Verwertung dieses vermutlichen Keims. Die kunstmäßige Weiterentwicklung und Wirksamkeitserhöhung wird erreicht durch die Verschärfung der Zweiteilung, die ihm zugrunde liegt: die Spaltung der Geschlechter wird in Verschiedenheit von Stand, Sitte, Aussehen weiter stilisiert. Hiervon fließt Petraccas lateinische ‚Mythologie‘, von dieser gehen wieder die die deutschen Volksbücher aus; einzelnen dieser Quellen entstammen dann die dramatischen Bearbeitungen Hans Sachsens, Lopes, nachshakespearescher Engländer und Goldonis. Die uns nächstliegende und geläufigste ist das ‚dramatische Gedicht‘ Friedrich Halms, das den Stoff in den Artuskreis hereinzieht und durch eine sehr geschickte Erfindung, in der Art der Wette von Gott und Teufel im Faust, von außen zuträgt, was der Stoff von innen nicht hergibt: dramatisches Leben, Dialektik.

Denn, der ausgiebigen Benutzung des Stoffes für die Bühne zum Trotz: so wie ihn die Ueberlieferung mitgebracht hat, fehlt ihm jede wirkliche Tragik; es sei denn, man ließe den Schluß, der frühere Jahrhunderte versöhnt hat, in unsre Gefühlssphäre herein, ließe in Griseldis das autonome Individuum verletzt sein und so fort. Aber einmal hat das Hebbel in ‚Herodes und Mariamne‘ unüberbietbar gegeben und den: wo bleibt, nimmt man ihr die süße, kinderäugige Demut kölnischer Madonnen weg, Griseldis?

Dies sind ein paar Vorbemerkungen, weil im Wendekreis des Holzbocks angezeigt worden ist, Gerhart Hauptmann beschäftige sich mit dem Stoffe. Keineswegs aber soll damit eine Besprechung des dramatischen Gedichts in vier Akten und vielen Knittelversen eingeleitet werden, das Herr Hans L'Arronge dieser Tage im Klindworth-Scharwenka-Saal vorlas, und das weit vom Scharfschuß der literarischen Kritik bleiben kann. Die zeitliche Priorität dieser Arbeit und ihre gänzliche Unberührtheit von Hauptmann sei dem Autor gerne zugestanden.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

O. W. Da der Vertrag die Frage, wann der erkrankte Schauspieler sich bei der Direktion krank zu melden habe, nicht regelt, muß sie nach allgemeinen rechtlichen Erwägungen entschieden werden. Ich bin der Meinung, daß die Meldung unverzüglich zu geschehen hat. Es darf nicht abgewartet werden, wie sich die Krankheit gestalten wird. In diesem Sinne hat sich auch das Bühnenschiedsgericht (Felisch-Leander Seite 193) ausgesprochen. Mit Recht, da sonst jede Dispositionsmöglichkeit für den Direktor entfallen würde.

M. K. Die Kündigung ist rechtswirksam. Es mag sein, daß der Kündigungsgrund unzutreffend ist. Darauf kommt es jedoch nicht an, da der Kündigende keine Verpflichtung hat, die Kündigung zu motivieren. Tut er es doch, so ist das sein guter Wille und rechtlich nicht von Belang. Die vorliegende Kündigung ist ordnungsgemäß erfolgt, sie läßt klar erkennen, daß vom ersten November ab der Vertrag auf-

hören soll. Da monatliche Kündigung vereinbart ist, ist Ihnen die Kündigung rechtzeitig zugegangen. Ein Prozeß wäre aussichtslos.

L. S. Ihre Frau kann, nachdem Sie jetzt Ihre Ehefrau geworden ist, den Vertrag keinesfalls kündigen. Sie allein könnten den Vertrag ebensowenig kündigen. Dazu bedürfte es der Genehmigung des Vormundschaftsgerichts. So ganz allgemein, wie Sie den Satz aussprechen: Der Ehemann könne die von seiner Frau vor deren Ehe abgeschlossenen Engagementsverträge lösen, gilt er denn doch nicht. In Ihrem Falle ist meines Erachtens jede Kündigungsmöglichkeit ausgeschlossen, da Sie den Abschluß des hier in Frage kommenden Vertrages als Ehemann genehmigt haben.

Annahmen

Rudolf Holzer: Mütter, Volksstück. Wien, Raimundtheater.

Leo Lenz: François Villon, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

William J. Locke: Pucks Palast, Phantastische Komödie. Mainz, Stadttheater.

Harry Pohlmann: Wie mans nimmt, Drei Akte über das gleiche Motiv nebst szenischem Prolog. Mainz, Stadttheater.

Carl Schüler: Gegen das Gesetz, Komödie. Posen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 9. Markus Bollag: Benjamin Kahn — die Seele des Geschäfts, Ein Akt. Zürich, Zentraltheater.

8. 10. Richard Schott: Abschied, Militärdrama. Altona, Schillertheater.

10. 10. Ludwig Huna: Der Kuß, Szene. Wien, Deutsches Volkstheater.

Anton Ohorn: Pater Jucundus, Mönchskomödie. Wiesbaden, Residenztheater.

15. 10. Adolph Rosée: Die Geldkiste, Komödie. Thorn, Stadttheater.

16. 10. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

10. 10. Gustav Esmann: Die liebe Familie, Lustspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Benière: Die Silberfischchen, Satirischer Akt. Wien, Deutsches Volkstheater.

17. 10. Georges Feydeau: Kümmere dich um Amelie, Schwank. Berlin, Residenztheater.

Albert Guinon und Alfred Bouchinet: Vater, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

3. in fremden Sprachen

Serge Basset: L'auberge rouge, Drama. Paris Théâtre Antoine.

Alexandre Debray: Madame Bluff, Komödie. Paris, Bouffes Parisiens.

Charles Mac Evoy: When te Devil was ill, Komödie. Manchester, Gaiety.

Ikarus Forens: Der große Flug, Satire. Amsterdam.

R. Horniman: Idols, Drama. London, Garrick Theatre.

F. Lonsdale: The Early Worm, Farce. London, Wyndhams Theatre.

Lucien Nepoty: L'oreille fendue, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Eugen Walter: Paid in Full, Sittenbild. London, Aldwych Theatre.

Zeitschriftenschau

Karl Anzengruber: Anzengruber und die wiener Theater. Wiener Theatercourier I, 2.

Walter Bloem: Pressekongreß, Berner Konvention und Bühnenleben. Deutsche Theaterzeitschrift I, 2.

Emil Faktor: Nachtkritik. Neue Revue II, 2.

Hans Lenthal: Ueber Kritik. Masken IV, 7.

Paul Moos: Bayreuth. Zukunft XVII, 3.

Otto Nowack: Schminke und ähnliches. Beilage zur Bühnengenossenschaft 46.

T.: Das Burgtheater und die Autorenverträge. Wiener Theatercourier I, 2.

Hans Wantoch: Applaus. Spiegel I, 13.

Friedrich Weber-Robine: Bausteine, Eine bühnenpsychologische Studie. Theatercourier 773.

Die Presse

1. Friedrich Freksa: Ninon de l'Enclos, Ein Spiel aus dem Barock in fünf Akten. Hebbeltheater.

2. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

3. Albert Guinon und Alfred Bouchinet: Vater, Komödie in vier Akten. Lessingtheater.

Berliner Tageblatt

1. Ein Anfänger, der Förderung verdient um seiner Ehrlichkeit willen, die sich nicht spreizt, und die nach Kräften die falschen Töne zu meiden sucht. Aber es scheint vorläufig, als habe der Autor ein Stück mit lauter Nebenpersonen geschrieben. Denn niemand aus diesem bunten Reigen streift die Kühle einer flüchtigen Bekanntschaft mit dem Zuhörer ab.

2. Der Situationen von wirklichem Humor gibt es in dem Stück nicht wenige, und Blumenthal müßte nicht Blumenthal sein, wenn nicht wohlgefügte Bonmots den Dialog durchsetzten.

3. Manchmal ist das Stück ein bischen langweilig, oft genug aber auch von einer milden Beschaulichkeit, die satten Menschen Freude macht.

Morgenpost

1. Ein mit hübschen Sentenzen und etlichen Banalitäten übersätes, reichlich verkünsteltes, aber nicht talentarmes Stück.

2. In den ersten beiden Akten gleicht der Schwank in Gang und Handlung überraschend dem ‚Weiberschreck' von Moritz Heimann, den Brahm einmal im Deutschen Theater aufgeführt hat. Dann aber übersetzen Blumenthal und Kadelburg den dritten Akt der ‚Kreuzelschreiber' ins Hochdeutsche und Kleinstädtische, und von hier an versagten sie völlig.

3. Das, was man ein gutes Stück nennt; eines von der Sorte, die unserm an wirksamen Bühnenwerken so schrecklich verarmten Theater not tun wie das liebe Brot, wie sie ein Publikum liebt, das nicht gelangweilt sein will.

Lokalanzeiger

1. Dieses Erstlingswerk ist trotz seinen Talentproben im ganzen ein recht schwaches Stück, das vor allem an schweren technischen Mängeln leidet und nur vor einem überaus nachsichtigen Publikum bestehen kann.

2. . . Und die Kritik? Auch sie kann lachen endlich wieder einmal einen harmlos-liebenswürdigen Theaterabend verlebt zu haben, der ihr keinerlei lästige Verpflichtungen auferlegt.

3. Die Figuren sind nicht gerade sonderlich überzeugend, aber recht wirksam gezeichnet, und der Dialog sucht nicht durch Geistreicheleien zu verblüffen, sondern erfreut durch seinen liebenswürdigen Humor.

Börsencourier

1. Freksa versucht es mit Geschick, statt der einfachen dramatisierten Anekdote ein Zeitgemälde und ein Charakterbild zu schaffen. Nur ist er bei der Ausgestaltung des Zeitbildes vielleicht etwas zu umständlich gewesen.

2. Die Verfasser sind in der Technik nicht gerade übertrieben skrupulös oder pedantisch. Das eine oder andre Mittelchen der Vorwärtsbewegung mutet bekannt an und hat vielleicht nur die Geschwisterähnlichkeit von Geisteskindern derselben Väter.

3. Die sehr einfache, fast arme Handlung ist doch reich mit fesselnden, feinen Zügen ausgestattet, und die sorgsame psychologische Entwicklung kam in der Darstellung zu voller Geltung.

Vossische Zeitung

1. Dem ganzen Opus fehlt es an dem Gewicht einer menschlichen und künstlerischen Notwendigkeit, und ganz ohne Ballast fährt es sich eben leicht, wenn man obendrein eine fertige Handlung geliefert bekommt.

2. Die Arbeit zeigt sich auch dem niedrigsten Maßstab nicht gewachsen, ihre dickköpfige, unbehagliche, witzlose Philisterei wirkt so niederschlagend, daß man sich, obgleich völlig unschuldig, für eine Zeit geniert, der diese Schwankfirma die gangbarsten Marken liefert.

3. In der Arbeit der beiden Franzosen ist taktvolle Einfachheit und zarter Humor, kein voller, kein tiefer, aber gerade das nötige Maß, um uns trotz einigen Ermüdungen und Anwandlungen von Gleichgültigkeit behaglich anzuwärmen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 44
29. October 1908

Sonnenthal / von Willi Handl

Wie ein lebendiges Denkmal des alten Burgtheaters und seiner Kultur steht er hochragend in dieser andern Zeit. Von allen, die Heinrich Laube hergebracht hat, sind nur noch Sonnenthal, Baumeister und Hartmann geblieben. Baumeister schafft seit jeher einzig nach dem freien Willen seiner urgewaltigen Natur, ein Abbild elementaren Webens, nicht gebunden von der bestimmten Form eines bestimmten kulturellen Abschnittes. Hartmann, der wunderbar Geschmeidige, hat sich in der Moderne zum Modernen gewandelt. In Sonnenthal aber ist uns bewahrt und überliefert, was groß und glänzend, was klug und gut, was menschlich und was königlich hieß in den besondern Vorstellungen jener Zeit. Nur über seinem Namen strahlt mit hellstem Leuchten noch der Ruhm des alten Burgtheaters. Wer dieses im heutigen Leben suchen wollte, der würde Sonnenthal finden und nichts neben ihm. Er allein bringt es uns her, in den achtzigjährigen Händen, die den verspäteten Segen fortgewehter Jahrzehnte noch in bedeutender Fülle zu spenden kräftig sind. Ein lebendiges Denkmal.

Als er in vollen Säften stand, muß für den Schauspieler eine herrliche Zeit gewesen sein. Denn alles schauspielerte ringsum. Die Welt spielte Freiheit und Aufklärung, der König spielte den guten Bürger, der Bürger den neuen Adel, die Dichter spielten Klassizismus, die Architekten Antike, Gotik und Renaissance; selbst die Möbel spielten mit, verstellten sich als politierte Vergangenheit. Nach fremden Mustern, aus Büchern, von abgezogenen Begriffen war jede wichtige Erscheinung des allgemeinen Lebens hergeholt. Es war eine Zeit, sich lebhaft einzufühlen, sich schwärmerisch hitzig anzupassen. Es war eine Zeit für Schauspieler und für Juden. In Wien, wo die Schauspielerei immer fast eine natürliche Funktion des Lebens war, herrschte damals, auf der Bühne und in der Gesellschaft, der große Jude Adolf Sonnenthal. Zu einem Herrn und König dieser bürgerlich begeisterten Welt schien er geboren zu sein. Ein gemütvoll

herablassender Herr, von menschennaher, gütiger Hoheit; ein herzlich liberaler König. Seine Noblesse entfernte sich weit von der stahlharten Unnahbarkeit, die etwa Gabillons Tyrannen hatten; in der tiefaufquellenden Wärme seines Inneren schmolz die herrische Erhabenheit und wurde weich. Der König spielte den guten Bürger.

Deshalb war er zum ruhmreichen Führer dieses alten Burgtheaters erlesen; denn es hatte den kulturgeschichtlichen Beruf, aristokratische Lebenshaltung und bürgerliche Lebensanschauung auf der mittlern Linie eines neuen Stils miteinander zu versöhnen und diese wunderbar künstliche und künstlerische Einheit der Sehnsucht jener Zeit als wirkliches Leben zu präsentieren. Es war ein Hoftheater für die besten Bürgerkreise. Der Bürger spielte ja den neuen Adel. Die wirtschaftlich Mächtigen brannten in sozialem Ehrgeiz, sie wollten, finanziell gesättigt, nun auch auf gesellschaftliche Eroberung gehen. Damals konstruierte man, zugleich mit den frisch gemauerten Renaissance-Palästen und den frisch politierten Möbeln in Altdeutsch, auch eine ganz neu lackierte Noblesse für diese jüngst hinaufgeworfene Creme des dritten Standes. Aus den Regeln aristokratischer Führung und aus den Ueberlieferungen echten Patriziats wurden die einzelnen Züge abgenommen und der emporgestiegenen Freigeisterei täuschend ins Gesicht geschminkt. Ein seltsam neues Bild von Vornehmheit entstand so an den sichtbarsten Oberflächen der Gesellschaft. Der Mensch hatte vor allem und in der Hauptsache edel, gerecht und frei zu sein. Damit war gemeint: er sollte wie ein Fürst auftreten, wie ein solider Bürger leben und wie ein liberaler Agitator denken. Dann war er wirklich vornehm und gehörte zur Creme. Natürlich tat das niemand, weil so etwas kein Mensch je gekonnt hat; denn Blut, Erziehung und Gewöhnung kehren sich niemals an aufgeschriebene Ideale. Aber die Ideale waren da und waren dringend notwendig; denn man hatte den andern schon so viel Geld abgenommen, daß man endlich daran gehen mußte, eine höhere Berechtigung für sich nachzuweisen. Und so bewies sich diese Bourgeoisie ihren neuen Adel, ihre erlesene Führerschaft im Geistigen und im Sozialen, indem sie das alles von den besten Künstlern, die es damals gab, auf dem Theater spielen ließ. Das war, im Grunde genommen, die gesellschaftliche Funktion des Burgtheaters in seiner unbestrittenen und reichsten Blüte. Das Haus war des Kaisers, ja; aber die es leiteten, waren, als Literaten ihrer Zeit, schon auf die großbürgerlichen Ideale von damals eingeschworen, und die hineingingen, Reichgewordene und Nachstrebende, suchten diese Ideale dort, erschufen sie durch die Kraft ihrer Zustimmung oder Weigerung, fanden sie endlich erfüllt und frohlockten begeistert über die Vollkommenheit dieser Welt. Und war sie nicht wirklich vollkommen? Jedes Ideal ins Leben gebracht, die Menschen edel, gerecht und frei! „Seht hierher, alle, die ihr an unsern fein komponierten Erwerbs-Adel, an die Verkörperung unsrer neuen Noblesse nicht glauben wollt: hier lebt sie zehnfach, dutzendfach, zu Hunderten vor euern Augen!" Es muß eine herrliche Zeit für den Schauspieler gewesen

sein. Er war nicht nur der repräsentative Künstler, er war auch Lehrer und Tröster für sein Publikum. Dreifache Verehrung hob ihn in berauschende Höhen. Während die andern sichtbaren Künste den bewährten Formen der Vergangenheit mutlos nachtasteten, fand sich die Schauspielerei gerade damals zu ihrem stolzesten Stil. Sie allein vermochte das, die Kunst der innern Verwandlung, der schwärmerisch erhitzten Anpassung. Sie gab ihrer Zeit das Beste; denn sie gab die Sehnsucht der Zeit, als künstlerische Wahrheit gegenwärtig. Diese Sehnsucht ging nach Beglaubigung durch selbsterschaffene Formen des Lebens; aber sie war nur in Spiel und Schein zu erfüllen. Denn ihr widersprach, was sie erzeugt hatte: das innerste Wesen dieser Zeit, die eigentliche Losung ihrer Seele. Diese hieß: Aufschwung! Aufschwung zu den Millionen und zu den Idealen, zur Freiheit und zur Gerechtigkeit, zur Voraussetzungslosigkeit und zur neuen Noblesse. Diese starken Widersprüche auch nur scheinbar in sich zu bewältigen, braucht es die eminenteste Fähigkeit leidenschaftlich lebhaften Einfühlens. Nur derjenige durfte sich auf der Höhe seiner Zeit wissen, der imstande war, seine Begeisterung im Augenblick an neue Begriffe zu hängen, seine Seele ganz damit zu umhüllen, sich jählings umzugestalten, wie es der Wahn des verwandelten Gewissens verlangte. Es gibt nur ein einziges Volk, dem die europäische Erde so lose um die Wurzeln sitzt, daß es von Alter zu Alter umgepflanzt werden, neue geistige Säfte aufnehmen, neue Menschheit-Ideale zum Blühen bringen kann: das sind die Juden. Sie haben noch jede Lücke keck übersprungen, die irgendwann in der Hitze der Entwicklung zwischen Tradition und Fortschritt entstanden ist, sie haben sich noch immer, und oft mit flammender, selbstlosester Begeisterung in das Allerneueste an Schwärmerei hineingeredet, hineinspekuliert, hineingeschauspielert. Wo es, im Geistigen oder im Sozialen, Umgestaltung und Umwälzung gab, stellten sie sich als die durchdrungensten und entschlossensten Repräsentanten vorne hin. Auch damals, da das ganze Bürgertum an seinen Oberflächen und in den Gedankengängen neu zu werden schien, standen Juden an den sichtbarsten und bestimmendsten Stellen. Dem abstrakten, traditionslosen, verwandlungslustigen Wesen der Zeit kam ihre Art am freiesten, am aufnahmefähigsten entgegen. Sie konnten sich auch in das damals erfundene Menschen-Ideal, in die neue Noblesse, die edel, gerecht und frei sein sollte, unbeschwert hineinbegeistern. Konnte es nicht erlebt, sondern nur gespielt werden, so spielten sie es sicherlich am besten. Ist es da zu verwundern, daß die zeitgemäße Vornehmheit, die ja nichts als Schauspielerei war, von keinem echter und stolzer repräsentiert wurde, als von dem großen Schauspieler Sonnenthal? Und daß die Schauspielerei, in der sich jene Zeit nicht etwa nur spiegelte, sondern geradezu erfüllte, keinen Größeren, Reicheren, Vollkommeneren hatte, als eben den großen Juden Sonnenthal?

Indessen: Nur Jude sein zu wollen, geht doch nicht. Damals schon gar nicht. Im Gegenteil: Unterschiede der Rassen und der Konfessionen

wurden da nicht anerkannt. Die Menschen waren, im Prinzip, ganz gleich und jedem stand der Weg offen zu den allgemeinen Idealen. Was Sonnenthal in seinen besten Jahren spielte, war der ideale Mensch von damals: frei schwärmend und nach eigenen Begriffen vornehm. Und er war geschaffen, diesen neuen Menschen, der in Wahrheit nicht existierte, in seiner Kunst zu beglaubigen. Sein prächtiger Wuchs, hochragend und von schönsten Maßen, gab ihm die Haltung und den Schritt der Vornehmheit. Und seine Stimme, tief und stark, warm und weich, wie aus innerstem Herzen herauf, erfüllte auch Schwärmereien von übermenschlicher Weite mit quellend lebendigem Leben. Die fernste Sehnsucht, die verlorenste Klage, das verstiegenste Gefühl bekam, in den satten Schmelz dieser Stimme getaucht, die Farben hinreißender Echtheit. Wo andre Schwung brauchen, um in jähem Ansturm die Gipfel innerer Bewegtheit zu erobern, war ihm erhabene Fülle gegeben; war ihm gegeben, in Festigkeit, die nichts von ihrem Takt verlor, vom ebenen Boden des Gewohnten emporzuwachsen, bis sein Haupt über alle andern Häupter ragte. In Sturm und Zertrümmerung noch schlug das Herz dieser Helden zunächst an unsern Herzen. Wie hoch wir auch zu ihnen aufblicken mußten, wir fühlten doch nicht, daß sie sich auch nur um einen Schritt vom Leben unsers Lebens entfernt hätten. So herzlich dringend rief uns diese große, zauberhafte Stimme, diese wunderbar beredte Festtagsglocke der Kunst!

Aber nicht nur in heldischer Klage und Empörung war seine Stimme mächtig; und nicht nur im königlichen Schreiten belebte sich der Adel seines Wuchses. Seine Riesenkraft — denn Kraft allein ist imstande, so zu überwältigen — erscheint auf wunderbare Weise mit Weichheit und Güte ganz innig versetzt, eine Mischung von feinster plastischer Nachgiebigkeit. Wenn seine tragischen Kämpfer und Denker durchaus die geistige Höhenlinie von damals zeichneten, so wiesen seine Plauderer, Liebhaber und Charmeure der damaligen Gesellschaft eine neue Glätte von brillantestem Schliff. Im Geistigen ließ er sich von den Idealen der Epoche führen, aber gesellschaftlich führte er sie zu ihrem Ideal. Sein Faust, sein Uriel, sein Narziß waren sehnsuchtselige Männer, der ganzen Menschheit wahre Herzensbrüder, mit ausgebreiteten Armen, um jeden an die Brust zu pressen, feuchtglänzenden Auges nach idealer Beglückung ausschauend. Was für eifernd strenge Philosophen hat Emerich Robert später daraus gemacht! Dieser Künstler repräsentierte, nach dem konzilianten Juden Sonnenthal, den fanatisiert handelnden und duldenden Juden. Sein Stolz war unbeugsam, hart, abstrakt. Sonnenthal aber, der bildsam Nachgiebige, braucht nicht erst die Höhen übersinnlicher Schwärmerei, um der gemeinen Menschheit leuchtend voraus zu sein. Das kostbare Material seiner Kunst ist ohne Sprödigkeit; auch in geringern, irdisch nahen Formen bewährt es sich und dauert aus. Seine gewaltige Kraft, aus den tragisch erschütterten Gebieten entlassen, schmeidigt sich da, setzt sich ganz in Wärme um, strahlt von allen Zaubern lächelnder Unwiderstehlichkeit. Und so wurde sie auch zur lebendigen

Quelle seiner berühmten unnachahmlichen Eleganz. Sie allein war es, die noch seiner lässigen Bewegung eine solche Harmonie erschuf, daß er Posen und Gebärden erfinden durfte, die sonst in keiner kultivierten Geselligkeit erlaubt gewesen wären. Ihm aber standen sie prächtig an, als die Launen seiner frei und harmonisch spielenden Kraft. Für ihn galten sie — und so galten sie für alle. Denn so wie er auf der Bühne war, wollten sie ja alle im Leben sein: so ganz fürstlich im Auftreten, so ganz bürgerlich im Fühlen. Aber nur er, der Einzige, konnte das; denn er war der große Schauspieler seiner Zeit. Seine äußerst gemütliche Noblesse, die rastlos ihre Posen wechselt, mit allem agiert, was die Hände erreichen, und sich in gesuchter Ungesuchtheit nicht genug tun kann, verliert dennoch nicht das mindeste von ihrer musterhaften Eleganz. Und so blieb sie Muster; ein unerreichtes und unvergleichbares freilich, denn die ganz persönliche Vornehmheit will nun einmal ganz persönlich erschaffen und ausgebildet sein. Und die traditionelle Vornehmheit alter Familien lebt in viel kühlern, ruhigern Formen. Er aber durfte die Gebärde schweifen, schwingen und schleudern, wie seine Erfindung wollte; er durfte das Wort, je nach der Laune seines Einfalles, hinpuffen, zersingen oder schnörkelnd modulieren. Ihm war solcher Uebermut erlaubt; ja, er konnte ihn zum persönlichen Gesetz erheben. Seine souveräne Kraft, zu herzlichem Humor befreit, gab ihm die volle Beglaubigung. Keine andre Noblesse war so sichtbar, so eindringlich, so aus Persönlichstem vollendet, wie die auf der Bühne; darum hielt man sie damals für die einzig richtige. Und Sonnenthal war ihr glänzendster Mann. Welcher von seinen Kavalieren und Tausendkünstlern, von seinen Geistbolden und Herzenfängern, von seinen Hexenmeistern amüsanter Bezauberung sei hier als der bedeutendste, bezeichnendste, unvergeßlichste genannt? War es Konrad Bolz, der fröhliche Frechling? War es der unbändig unwiderstehliche Herzog von Aleria im ‚Marquis von Villemer‘? War es der ‚Père prodigue‘ des Dumas? Jetzt, in der historischen Entfernung, erscheinen sie alle als ein Einziger; als ein Unvergleichlicher auch, in dem auf das Ueberraschendste vereinigt war, was das Herz der Zeit menschlich bewegte, was den Sinn der Zeit berauschte, was den Geist der Zeit aufwärts rief. Im Salon, wie im Salonstück und in allem, was gesellschaftliche Unterhaltung betraf, tappte freilich dieser Geist französischem Vorbild nach. Darum konnte sich auch seine künstlerische Verkörperung in französischen Stücken, unter französischen Namen am vollendetsten zeigen. Waren, was dem Meister da gelang, französische Herzöge, Marquis, Barone? Ach nein, diese Herren sehen in Wirklichkeit ganz anders aus, gehen, stehen, sprechen anders, sind keineswegs so ausdrücklich vornehm. Was Sonnenthal da spielte, war der spezifisch Sonnenthalsche Adel, die Gediegenheit seiner durchgebildeten Kraft, Noblesse von seines Wuchses Gnaden, Vornehmheit aus Gemüt. Und Stolz und Freude waren seine sichtbaren Führer dort hinauf: der Stolz auf die Sicherheit seiner Kraft, die Freude an der Freiheit und an der Geltung seiner Kunst.

Es war, im Einklang mit der innern Bewegung der Epoche, die rechte Herzensfreude des Rezipierten, der sich mit wahrer Inbrunst der Sehnsucht seiner Zeit entgegenwirft und den neuen Typus, den sie verlangt, überzeugt und überzeugend aus sich entwickelt; der mit aller Kraft und Regsamkeit seiner langverhaltenen Energien der Losung begeistert nachlebt, daß es nicht mehr angehe, so ganz nur Jude sein zu wollen.

. . . Und ganz und gar nicht Jude, geht noch minder. Beispiellos bildsam, veränderlich, unfest sind die geistigen Oberflächen dieses Volkes; beispiellos zäh und unzerstörbar sind aber die Besonderheiten seines Blutes, seine Instinkte, seine langaufgespeicherten seelischen Erbschaften. Der Jude wird nur darum ein ganz andrer, um ganz derselbe zu bleiben. Daß dieser rätselhafte Doppelcharakter von ihm selbst und von allen andern so vielfach mißverstanden und mißdeutet werden mußte, hat ihm grimmigen Haß und mörderische Verfolgung getragen . . . Es ist wahr: die Formen europäischer Kultur und das innere Wesen der Judenrasse gerieten oft nur in Widerspruch und Zersetzung aneinander. Oft aber fanden, kreuzten, befruchteten sie sich auch zu Neuschöpfungen von lebendiger und gesunder Eigenart. Wie edler Eifer, wie verständiges Können ist schon aus jenem Zwiespalt erblüht! In der Schauspielerei zumal, wo die Persönlichkeit sich unmittelbar und frei darbietet, wo der andre Blutstropfen, die fremde Färbung des Gemüts das Kunstwerk wohl umschaffen, aber nicht verderben kann. Auch darin gibt Sonnenthal das erlesenste Beispiel; auch in dieser künstlerischen Bewahrung und Erhöhung jüdischer Eigenschaften hat er Edelstes vollbracht. Vielleicht gerade darum, weil bei ihm in angemessen dienstbarer Stellung bleibt, was sich sonst so oft als das berühmteste (und verrufenste) geistige Zeichen seiner Rasse zur Alleinherrschaft drängt: ihre Intelligenz. Dieser hastig greifende, rücksichtslose Verstand, der verflucht ist, ewig unfruchtbar zu bleiben, jedes innere Gleichgewicht zu stören und nichts als Ueberhebung und Lebensfremdheit zu erzeugen, hat Sonnenthals Kunstwerk nie beschädigt. Das klärende und sondernde Erkennen war ihm immer nur eines der vielen Mittel zum Zweck. Seiner Kunst ist die tiefere Weisheit des reifen und reichen Gemüts, die höhere Klarheit ganzer, furchtloser Instinkte gegeben. Die haben sich freilich alle rassige Echtheit bewahrt; von ihnen kommt die Sehnsucht nach Beglückung und nach Aussöhnung mit der Welt; von ihnen der Antrieb, sich völlig hinzugeben, mit aller lebenden Kreatur zu fühlen und zu leiden; von ihnen die unzerstörbare Güte des Herzens, die weltüberlegene Duldsamkeit. Es sind Instinkte, die in der festen, warmen Geschlossenheit der jüdischen Familie ihre wunderstarken Keime entwickeln. Wird ihnen aber eine Tür in die Welt aufgetan, so ist ihre Dankbarkeit imstande, diese Keime weit ausschwärmen zu lassen. Die ganze Menschheit wird Familie; überallhin wendet sich diese Liebe und wird darum — wunderbar! — um nichts schwächer und flacher. Besonders die deutschen Juden können so werden, wenn sich ihr heißer Lebensdrang arglos und beglückt in die großen Formen deutscher Geisteskultur ergießt. Aus solcher

zwanglosen Vermählung germanischer und semitischer Innerlichkeit entspringt das Stärkste und Einheitlichste an Sonnenthals Schauspielerei. Ihm hat seine Kunst die Tür in die Welt geöffnet; und diese Welt war deutsch. (Ich weiß wohl, daß er aus Temesvar gekommen ist; aber das war damals kulturell noch gute deutsche Provinz, und überhaupt sind ja die magyarischen Juden erst vor etwa einem Vierteljahrhundert erfunden worden.) In diese Welt strömte, kraftvoll und lebenspendend, die angestammte Wärme seines Blutes ein und mit ihr die Sehnsucht eines Volkes in Verbannung. Daher hatten seine schlichten Männer, die Risler und Fabricius, den unbeschreiblich rührenden Ton der Klage, der ihr Weh, als wäre es das Weh der ganzen Menschheit, in unsre Brust, in unsre Kehle, in unsre Augen emporhob. Daher ist über seine stolzen und edlen Helden dieser Schimmer unendlicher Güte und Gerechtigkeit gebreitet, unter dem der wahre tragische Trotz kaum sichtbar werden kann. Das hat ja seinem Wallenstein und seinem Lear, so fürstlich und so mächtig sie sind, den Einwand allzu väterlicher Milde eingetragen. Sein König Philipp krankt gewiß daran. Aber das gibt nun auch dem Hochbetagten, dem die Kräfte mählich entsinken, den erhabenen Glanz weltweiser Abklärung. Der Herrscherschritt und der Schrei der Leidenschaft sind nicht mehr seines Alters. Der Instinkt, der Hingabe und Aussöhnung mit der Welt gebietet, kommt nun in Ruhe zu sich selbst, wird ganz Bewußtsein, braucht keine vorgezeichneten fremden Formen mehr. Die letzte und die wahrste Größe Sonnenthals offenbart sich in seinem Nathan. Der deutsche Dichter, der sich für die weise Duldsamkeit kultivierter Juden verständnisvoll begeistert — und der jüdische Künstler, dessen echtrassiges Gefühl in deutschem Sprechen und Denken kultiviert worden ist: so trifft sich verschieden geartetes Volkstum auf Höhen menschlicher Reife und wächst zu sublimer Einheit ineinander. Sonnenthals Nathan ist keine vorgezeichnete Arbeit mehr, kein Werk des planmäßigen Aufbauens — er ist ein Geschenk seiner Natur, deren Güte und Größe sich nun in völliger Klarheit gefunden hat. So ist ihr auch alles Ueberlegte, Verstandesmäßige schon immanent, braucht nicht erst von einer außerhalb arbeitenden Intelligenz hergeholt zu werden. Natur ist alles; seine bedeutende Natur, die sich zur endgültigen Form ihres Waltens durchgebildet hat. Sie weiß von ihrer Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, und glaubt an sie. Und kommt dieser Kraft „mit Sanftmut, mit herzlicher Verträglichkeit, mit innigster Ergebenheit in Gott zu Hilf'“ ... Und hat so das Wort des Dichters zum Erlebnis vollendet.

Ein Denkmal? Ja; und nicht nur des alten Burgtheaters, sondern auch ein Denkmal kultivierter Menschlichkeit, hochgezüchteter Rassen-Instinkte, die durch weise Pflege selbst auf fremdem Boden zu Schönheit und Gleichgewicht kommen konnten. Den andern mag er — in fernen Jahren noch — ein Zeichen der wertvollen Fruchtbarkeit dieser Instinkte sein; und seinem Volke, das Schönheit und Gleichgewicht auf fremder Erde ersehnt, als Künstler ein Trost, ein Lehrer, ein verehrungswürdiges Bild!

Fiesko

Reinhardt hat bereits im ersten Viertel der Saison mehr Neuaufführungen gebracht, als selbst die fleißigste berliner Bühne in einem ganzen Durchschnittsjahr. Von diesen neun Aufführungen sind Sozialaristokraten, Kettenglieder, König Lear, Kabale und Liebe, Clavigo nach Intention und Vermögen nirgends im gegenwärtigen Deutschland zu erreichen. Wenn es dafür bei uns Verständnis und auch nur jenes Mindestmaß von Anerkennung gäbe, das einer reinen künstlerischen Absicht und solchem seltenen Fleiß, ganz unabhängig vom Ergebnis, zukommt: so wäre der ‚Fiesko' nach vielen Siegen ein Fiasko, das kaum erwähnt, geschweige denn zergliedert werden müßte. Da bei Reinhardt aber, umgekehrt wie bei den andern, nicht die Treffer, sondern die Fehlschüsse gezählt, und obendrein doppelt und dreifach gezählt zu werden pflegen: so ist es nötig, von diesem letzten Fehlschuß ein unverhältnismäßig großes Aufheben zu machen, damit er nicht zum zweiten Mal getan wird. Nach menschlichem Ermessen ist es leicht, ihn künftig zu vermeiden. Man sehe blos den Irrtum ein, den man begangen hat. Wie wenn Bismarck unvermutet von einem altgedienten Legationsrat mal ein bischen die Geschicke Deutschlands hätte lenken lassen, hat der sonst so kluge Reinhardt eine der vertracktesten Aufgaben der klassischen Dramatik seinem Dramaturgen Hollaender anvertraut, offenbar, weil der ihm doch genügend lange zugeschaut hat, um selbst Regiebegabung zu bekommen. Aber die Hollaenders werden immer nur lernen, wie die Reinhardts sich räuspern und wie sie spucken. Man hat die Teile der Reinhardtschen Außenregie in der Hand und entbehrt an allen Ecken und Enden das geistige und artistische Band. Denn so gewiß ein Stück uns nichts mehr werden wird, in dem ein Theatermohr nur über den Markt zu gehen braucht, um von einer Gräfin in ihre Wohnung gewinkt und zum Vertrauten gemacht zu werden; nur einen Mordversuch auf einen Grafen zu unternehmen braucht, um von diesem in lebensgefährlich revolutionäre Pläne eingeweiht zu werden; nur demselben Grafen sich als tüchtig bewährt zu haben braucht, um aus dem Dienst geschickt und damit zur Verräterei förmlich ermuntert zu werden — so gewiß ein solches Stück nicht mehr zu retten sein wird, so gewiß besteht, jenseits aller pragmatischen Glaubhaftigkeit, die Möglichkeit, ein Bild zu malen, ein glitzerndes, flirrendes, buntscheckiges Bild von abstrakten und konkreten Gegensätzen, als da sind: tollkühn bewegliches Freischärlertum und unverrückbare Vaterlandsliebe, Mißvergnügtheit und Enthusiasmus, italienischer Meuchelmord und deutsche Hiebe, kokette Bizarrerie und schwärmerische Melancholie, Römerstolz vor Fürstentronen und höfisch-geschmeidige Tücke. Reinhardt selbst hätte die Faust für dieses Bild gehabt.

Er hätte nicht hier einen Klecks und da einen Klecks hingemacht, sondern hätte für jeden Fleck die eindrücklichste, die notwendige schauspielerische Farbe gefunden. Er hätte dem Bilde den Hintergrund gegeben, den Schiller ausdrücklich vorschreibt: Genua in der Morgenröte; das Thomastor; den Hafen voller Schiffe, mit Fackeln erhellt. Er hätte Dorias, Fieskos, Verrinas Behausungen, als stimmungschaffende Faktoren, deutlich von einander geschieden. Er hätte in das Fest bei Fiesko die Lebenslust eines ganzen südländischen Volkes zusammengedrängt. Er hätte . . . ach, was hätte er nicht alles! Statt dessen?

Es ist eine verschwommene, schmuddlige, gleichgültige Vorstellung, der außer ihrer respektabeln Angestrengtheit allenfalls zuzugestehen ist, daß man sie von dem weniger theaterblütigen als theaterwütigen Hollaender noch schlimmer erwartet hätte. Vielerlei nämlich, was nachzuahmen ist, ist mit bemerkenswerter Fixigkeit nachgeahmt. Es hilft garnichts, und gerade diese Fixigkeit ist auch wieder verdächtig. In allen entscheidenden Punkten jedenfalls haben Aug und Ohr mitsamt dem literarischen Instinkt des Regisseurs versagt. Ein Dialog ohne die erleuchtenden Akzente, die man an dieser Stelle gewöhnt ist. Ein Italien, um auf die Pinien zu klettern. Wenn die Sonne über der majestätischen Stadt aufgeht, über die Fiesko emporzuflammen sich sehnt, dann wird ein schäbiger Fetzen durch kümmerliche Scheinwerfer dem öffentlichen Mitleid ausgeliefert. Will etwa die blasse Furcht vor dem unberechtigten Vorwurf der Ausstattungssucht die raren malerischen Ambitionen dieses Theaters ersticken? Hollaender ist asketischer als Schiller und läßt die Regieanweisungen auch für den letzten Akt unbefolgt. Hier hat er überdies dem Text übel mitgespielt; hat mit Vorliebe diejenigen Strecken gestrichen, in denen immerhin eine Spur von Psychologie den Verlauf der Begebenheiten verständlich macht. Es lohnt nicht, im einzelnen damit zu rechten, weil die Vorstellung in dieser Gestalt ohnehin hoffnungslos ist.

In einem Jahre muß Reinhardt sie selber in die Hand nehmen. Nicht daß unsrer Seele Seligkeit von der Annektierung dieses halb verblichenen Stückes abhängt. Aber es wäre schade, zwischen den ‚Räubern' und ‚Kabale und Liebe' eine Lücke zu lassen; und es käme wirklich nur darauf an, die richtige Besetzung durchzuführen, um das Repertoire des Theaters um eine schauspielerische Sehenswürdigkeit zu bereichern. Man gebe Bassermann den Fiesko, Kayßler den Verrina, Diegelmann den Andreas, Walden den Bourgognino, Abel den Sacco, Hartau den Lomellino, Beregi den Romano, Winterstein den Deutschen der Herzoglichen Leibwache, der Heims die Leonore, der Höflich die Bertha. Julia bleibe die Durieux, die sich mit der Beschreibung des Schillerschen Personenverzeichnisses bis aufs i-Tipfelchen

deckt. Der Mohr bleibe Schildkraut, ein kugelrunder Baßbuffo des Sprechtheaters, den die Lust an halsbrecherischen Späßen nur so herumrollt. Gianettino Doria bleibe Wegener, ein Erdgewächs mehr des Quattrocento als des Cinquecento, von einer herrlichen Brutalität im kalten Blick und in der rauhen Stimme. Calcagno aber werde Moissi, der dem Fiesko nicht etwa nur vorläufig, sondern überhaupt nicht gewachsen, im wörtlichsten Sinne nicht gewachsen ist. Schauspielkunst ist zur Hälfte Körperkunst, und so häufig es möglich ist, Herz und Geist in einen widerspenstigen Körper zu treiben, so unmöglich wird es für Moissi immer sein, seinen einknickenden Beinen die mühelose Souveränität und die funkelnde Repräsentationsfähigkeit abzuzwingen, die hier unerläßlich sind. Moissi hat nicht den Tritt, den die Blinden Genuas kennen: er rankt sich unauffällig durch seine Mitmenschen, und seine geringe Wirkung hat ohne Zweifel hierin ihre Erklärung. Zur andern Hälfte freilich ist Schauspielkunst Seelenkunst, und sobald man darauf verzichtet, diesem Giovanni Luigi de' Fieschi eine menschenbetörende Macht anzusehen, geht genug in ihm vor. Ja, ich wüßte keinen Zug zu nennen, den er der innern Charakteristik schuldig bliebe. Wir sind übereingekommen, im Theater, auf Grund seines Namens, Schau-Spielkunst zu suchen. Könnte man sich mit Hör-Spielkunst zufrieden geben, so wäre Moissi ein Fiesko wie wenige.

Berühmtheit / von Peter Altenberg

Wir waren einmal, eine größere Gesellschaft von Künstlern, in einem Champagnerpavillon in ‚Venedig in Wien' im heurigen Sommer. Drei süße Mädchen setzten sich sogleich zu uns. Jemand aus der Gesellschaft sagte zu ihnen: „Kinder, wißt Ihr denn nicht, in wessen Gesellschaft Ihr heute die Ehre habt zu sitzen?! Dieser Herr da ist doch der berühmte Maler Gustav Klimt!" „So — — —" sagten die Mädchen nonchalant Da kam ein viertes Mädchen hinzu und sagte: „Kinder, wißts Ihr, wer der is?! I erkenn' ihn ganz genau wieder — — —." „Ah, was geht das uns an, von uns aus soll er sein, wer er will — — —." „Aber, dös is doch der Herr, der heuer im Winter im Casino de Paris zwölf Flaschen Charles Heidsieck gezahlt hat!" „Was, dös is der?! Richtig. Sie, Herr berühmter Maler, Sie sollen leben!"

P. S. Der Vertreter von Charles Heidsieck sagte einmal zu mir in einer vorgerückten Stunde: „Du, Peter, ich bin nur neugierig, ob Du meine Firma einmal in eine Deiner Skizzen wirst hineinbringen?! Peter, dann kannst Du saufen, soviel Du willst!"

Nun hoffe ich also mit einiger Berechtigung, saufen zu können. Es war allerdings damals in der Klimt-Affäre gar kein Charles Heidsieck, sondern Pommery gewesen. Aber da er ebenso gut ist, und man überdies zu saufen bekommt?!

Kongreß für Theaterästhetik / von Ferdinand Gregori

Man befürchte nicht und erwarte nicht, daß die ansehnliche Zahl der Fest-, Eß- und Ordenstage, wozu sich gar mancher Kongreß ausgewachsen hat, vermehrt werden solle. Ich denke an einige Stunden mühevoller Arbeit, aus der vielleicht erst spätere Generationen Vorteil und Bequemlichkeit ziehen. Und wenn auch vorläufig nur theatertechnische Dinge zur Verhandlung stehen, und wenn für mich persönlich auch das Wort Technik einen schönen, weithintönenden und ehrwürdigen Klang hat, so könnte es doch als Schlagwort die Allgemeinheit leicht zu der Annahme verführen, als wolle ich nur eine Aussprache über die Notwendigkeit eiserner Vorhänge und der Notausgänge eröffnen. Ich erweitere deshalb von vornherein das Aufgabengebiet und spreche von einem Kongreß für Theaterästhetik.

Er soll die Ergänzung sein zu den Vertreterversammlungen der Deutschen Bühnen-Genossenschaft, denen ein vorwiegend sozialer und ethischer Charakter innewohnt, und zu der Tätigkeit der Gesellschaft für Theatergeschichte, die sich mit der Vergangenheit unsrer Kunst befaßt. Wir brauchen Richard Wagners Schwärmereien von der Vereinigung aller Kunstübungen auf dem Theater nicht unbedingt zuzustimmen und müssen doch gestehen, daß von den Direktoren, Spielleitern und Schauspielern mehr verlangt wird, als daß sie Stücke aussuchen und besetzen, Tische und Stühle aufstellen und Rollen auswendig lernen. Was aber im großen Umkreis des deutschen Theaterbetriebes wissenschaftlich und künstlerisch erreicht worden ist und täglich erreicht wird, geht meist mit der Flüchtigkeit der Aufführungen verloren. Kaum werden genaue Regiebücher eingerichtet, kaum erhalten sich die Besprechungen in den Zeitungen eine Woche lang. So kommts, daß immer wieder die gleichen Inszenierungsfehler auftauchen, daß längst erprobte technische Errungenschaften immer wieder von neuem ‚errungen‘ werden. Es geht nicht recht vorwärts; und ist es auch nicht möglich, daß eine kleine Bühne in der Ausstattung des szenischen Bildes mit den größten wetteifern kann, so gibts doch mancherlei, was mit geringen Kosten oder gar nur mit ein wenig Geschick von Berlin und Wien nach Lübeck und Graz verpflanzt werden könnte.

Zum ersten: die vorteilhafte Einrichtung des Bühnenraumes selbst! Jahr für Jahr werden Theater unter ungeheuern städtischen Opfern gebaut, ohne daß bis jetzt den zeitraubenden, stimmungmordenden Verwandlungspausen gesteuert worden wäre. Die prunkvolle Fassade und der goldverkleisterte Zuschauerraum gelten noch immer für das Um und Auf der Konkurrenzentwürfe. Das ideale Prinzip der Versenk- und Rollbühne, das im Burgtheater leider nur zur Hälfte durchgeführt worden ist, wäre sonst schon längst bis zur Vollkommenheit gediehen; aber man kennt und würdigt es im allgemeinen kaum.

Das fortwährende Probieren mit naturalistischen Dekorationen in den Stilstücken und mit stilisierten Dekorationen in naturalistischen Stücken hat einen wahren Rattenkönig von Verwirrungeu gezeitigt. Reich dotierte Theater finden da wohl noch heraus, aber mittlere, die auf Sparsamkeit angewiesen sind und doch wenigstens einmal im Winter ein Stück ganz neu ausstalten wollen, verlieren den Halt.

Könnte nicht Tausenden von Schauspielern ein neuer Weg der Rhetorik gewiesen werden, wenn ein Meister der Rede vor sie träte und sie in seine Werkstätte schauen ließe? Man wende nicht ein, daß derlei nicht lehrbar sei; es ist lehrbar, aber nur von Mund zu Mund, nicht vom Buche aus. Und ist es nicht eine beinahe typische Erscheinung im Schauspielhause, daß alle technischen Schriften über die Achsel angesehen werden? Daß viele alte Bühnenleute, die keine Vorbildung genossen haben, überhaupt gegen jede Vorbildung zetern? So einige man sich doch endlich im Schauspieler-Unterricht über einen Lehrplan, dessen Ernsthaftigkeit unantastbar ist!

Fallen meinen Kollegen, fallen den schriftstellernden Theaterfreunden nicht noch hundert Dinge ein, die der Besprechung würdig und bedürftig sind? Mit Dramaturgien, Lehrfibeln und Kritikensammlungen ist nichts getan; auch können die Schauspieler nicht persönlich den mustergültigen Aufführungen anwohnen, die sich auf zehn Monate und vielleicht eben so viel Städte verteilen — was bleibt übrig? Wir wollen einmal im Jahre irgendwo in der Charwoche oder im Anschluß an die Stellvertreter-Versammlung im Dezember zusammenkommen und uns erzählen oder erzählen lassen, was die letzten Jahre an tatsächlichen Fortschritten gebracht haben, und worin wir alle mithelfen können, damit es auf besonntem Pfade rüstig bergan geht. Ich denke, daß Dichter, Maler, Musiker und Architekten, Kunstrichter und Lehrer der Anregungen gar viele zu geben haben, und daß sie uns gern eine offene Meinung darüber zugestehen.

Die Sprache des Operntextes

Richard Specht

Casparis Vorschlag, italienische und französische Opern auch auf deutschen Bühnen in ihrer Originalsprache aufzuführen, hat auf den ersten Blick etwas ungemein Verlockendes und Bestechendes. Nicht nur angesichts der geglückten wiener und berliner ‚Traviata'-Versuche und der im Hinblick auf das vorliegende Problem in der Hauptsache gelungenen jüngsten wiener Vorstellung von ‚Samson und Dalila'. Auch der Tatsache halber, daß die romanischen Sprachen wirklich dem Gesang eine ganz andre Unterlage geben, daß ein großer Teil des Reizes, den eine italienische oder französische Cantilene ausübt, zu wirken aufhört, wenn die vokalreichen, melodischen Worte des Urtexts durch die konsonantenreichen einer Uebersetzung verdrängt werden, die obendrein in den meisten Fällen vom Stand-

punkte der Diktion ebenso stümperhaft ist wie von dem des Musikalischen und Dramatischen. Lauter Mißstände, die durch Casparis Anregung in sehr künstlerischer Weise behoben zu werden scheinen.

Aber doch nur scheinen. Denn es melden sich Einwände verschiedenster Art, künstlerische und praktische. Vor allem: Die Heranziehung des londoner Beispiels scheint mir nicht glücklich, denn es ist ein großer Unterschied zwischen einem stabilen Ensemble und dem jeweilig den Bedürfnissen der season entsprechend zusammengestellten, das von der londoner Bühnenleitung zur Erfüllung bestimmter Aufgaben alljährlich neu und den speziellen Anforderungen spezieller Werke gemäß vereinigt wird. Ebensowenig kann die zufällige Zusammensetzung des Personals der berliner Hofbühne bei einer prinzipiellen Frage in Betracht kommen. Denn im allgemeinen steht es sicherlich so, daß die meisten ‚gut ausgebildeten‘ Sänger zwar wirklich „der italienischen Aussprache so weit mächtig sind, daß sie eine italienische Arie besser in dieser, als in deutscher Sprache zu singen vermögen“. Aber auch nicht mehr als eben dieser ‚Aussprache‘, die ihnen den rein phonetischen Vorteil gegenüber der deutschen gibt. Hier dagegen handelt es sich um mehr als um eine einzelne Arie und um mehr als bloße richtige Artikulation: um ein tondramatisches Werk welcher Art immer den heutigen Bedürfnissen entsprechend zur Erscheinung zu bringen, muß der Darsteller nicht nur die Aussprache, sondern das Wesen des fremden Idioms vollkommen beherrschen; will sagen, daß er nur dann echter Accente fähig sein wird, wenn er sich nicht nur den Klang, sondern auch den Sinn des Gesungenen, bis ins einzelne Wort, souverän und mühelos zu eigen gemacht hat, und daß jene lebendige und menschliche Art der Gesangsdarstellung, die heute gewissen, in ihrem musikalischen Teil wertvollen und ihrem textlichen minderwertigen Opern einzig Daseinsfähigkeit gibt, vollkommen ausgeschlossen ist, wenn es sich nur um das mechanische Auswendiglernen einer unverstandenen Sprache handelt. Wie viel mehr noch bei Werken wie ‚Carmen‘, in denen wirklich Wort und Ton einander bedingen, in deren Verkörperung jede Silbe und jeder Ton von seelischen Erschütterungen beladen sein sollen: hier muß der Sänger die ‚eigene Sprache‘ sprechen — gleichviel, ob es die Muttersprache ist oder eine, die ihm erst später zum Besitz geworden ist, aber unbedingt eine, die ihm ein müheloses Ausdrucksmittel bedeutet. Ich glaube, daß sogar unter den hervorragenden deutschen Sängern die wenigen an den Fingern herzuzählen sind, die einer Beherrschung des Französischen und Italienischen in solchem Maße fähig sind. Der Durchschnitt ist es sicherlich nicht. Und — von der höchst anstrengenden Ueberlastung des ohnedies schon arg in Anspruch genommenen Gedächtnisses ganz abgesehen — wo diese Beherrschung fehlt, wird eine Aufführung in der Ursprache entweder rein konzertant oder unfreiwillig parodistisch. Was sich in der wiener ‚Samson‘-Vorstellung von neulich gezeigt hat: man hat da in Nebenrollen ein Französisch gehört, das jedem Pariser unverständlich gewesen wäre.

Ein andrer Einwand: die Chöre. Man kennt das Material der Opernstatisterie, und man stelle sich nun vor, wie hier das Ziel sinngemäßer Aktion und halbwegs möglicher Deklamation erreicht werden soll — eine Frage, deren Beantwortung sich von selbst ergibt; immer vorausgesetzt, daß es sich nicht um vereinzelte Veranstaltungen, sondern um eine regelmäßige Einrichtung handelt und auch im Hinblick darauf, daß man im

Einzelfall das Unzureichende verzeihen und Dinge hinnehmen wird, die auf die Dauer dramatisch unzulässig sind.

Ein weiterer: das Publikum. Caspari hat diesen Umstand vorwegzunehmen versucht und gemeint, daß die Hörer auch bei deutschen Aufführungen nichts vom Text verstehen. Worauf zu erwidern ist, daß von solchen Aufführungen nicht die Rede sein kann, wenn von richtunggebenden Dingen gesprochen wird. Mehr als jemals zuvor ist das Gefühl auf das eigentlich Dramatische eingestellt, und so wenig es zu verteidigen ist, wenn die dramatische Deutlichkeit, wie es oft und unnötigerweise geschieht, auf Kosten edlen Gesanges erreicht wird, so ist doch diese Deutlichkeit in bezug auf das Wort und auf die Geberde ebenso wie auf die Kontinuität der dramatisch-musikalischen Linie das höchste Gesetz einer modernen Operndarstellung. Es geht also nicht an — und bei Schöpfungen außerordentlicher Art wie ‚Carmen' noch weniger als bei minder subtilen — einen großen und wahrscheinlich sogar den überwiegenden Teil des Auditoriums im Unklaren über die szenischen Einzelheiten zu lassen; selbst dann, wenn die Vorgänge im Groben durch eine Inhaltsangabe bekannt gegeben werden — ein dankenswerter Vorschlag Casparis, dem unbedingte Erfüllung zuteil werden sollte. Der künstlerische Gewinn, der durch die Aufführung in der Originalsprache erzielt werden könnte, sogar dann, wenn die Gefahr eines Versagens der Darsteller überwunden wird, steht in keinem Verhältnis zu dem künstlerischen Defizit, das augenblicklich eintritt, wenn die Oper wieder — wie es einstens war — zu einem Konzert im Kostüm würde. Was sofort für all jene geschieht, denen der Text unverständlich bleibt.

Vielleicht aber zeitigt Casparis Vorschlag eine andre Frucht: die eines erhöhten Augenmerks auf gute Uebersetzungen lebendiger Opernwerke. Es ist tatsächlich eines Kulturvolks unwürdig, Werke von der strotzenden Fülle Verdischer Opern, von der furchtbaren Tragik der ‚Carmen', ja selbst von dem effektvollen Reichtum Meyerbeerscher Schöpfungen und der Goumandisen Aubers und Gounods, von einer Sprache getragen hinzunehmen, die in Sinn und Form gleich barbarisch ist. Hier müßte ein Nachschaffender eingreifen. Sehr bedauerlich, daß Schriftsteller von formkünstlerischem Rang hier allzu vornehm tun und solch reinigendes Werk unter ihrer Würde halten. Freilich müßten diese Schriftsteller auch musiknahe Menschen sein, und das verengert den Kreis, der in Betracht käme. Aber auch ihrer gibt es genug. Es wäre die schöne Erfüllung einer Pflicht der Operndirektoren, hier Wandel zu schaffen und jenen fremdländischen Werken, die ihre Lebensfähigkeit bewiesen haben, eine ihrer würdige sprachliche Unterlage zu schaffen: sei es im Wege von Aufträgen — eine Verständigung der auftraggebenden Intendanzen untereinander wäre freilich von Vorteil, damit nicht zwecklos doppelte Arbeit geleistet wird — sei es im Wege der sonst so zweifelhaften Preisausschreibungen, die hier einmal einen guten und fruchtbaren Zweck fördern helfen könnten. Es ist nicht einzusehen, warum die Deutschen, die auf ihre Uebersetzungen des Shakespeare, des Dante, des Byron, des Molière so stolz sind, grade bei wertvollen Werken der Opernliteratur in einem Weiterschleppen von aufreizender Nachlässigkeit verharren sollten, statt diesen Werken erst ihre dauernde, echte, künstlerisch gefestigte Lebendigkeit zu geben.

Französische Komödie / von Alfred Polgar

„Vater': vier Akte von Guinon und Bouchinet. Es beginnt wie ein Familienblattroman. (Und endet wie ein solcher.) Ein nichtssagender erster Akt macht sichs ungebührlich bequem; es geschieht Gleichgültiges. Die Menschen auf der Bühne reden, weniger weil sie etwas mitzuteilen hätten, als weil sie nicht gut dasitzen und einander schweigend anstarren können. Hinterher erfährt man, daß es Schilderung einer kleinbürgerlichen, nüchternen, farb- und freudearmen Häuslichkeit war. (Zum Kontrast mit dem spätern Milieu.) Aber es gilt auch hinterher: daß dieser erste Akt eine leere dramatische Formalität, die wohl in einer knappen Szene hätte erledigt werden können. Es war nicht notwendig, für die dünne Melodie des Stücks (die dann recht herzig abgesungen wird) so tief Atem zu holen.

Erster Akt: Im Hause der geschiedenen Frau Orsier. Der lebenslustige Gatte verschwand vor achtzehn Jahren, ließ nichts mehr von sich hören, nahm nie sein gesetzliches Recht in Anspruch, die Tochter während eines Monats im Jahr bei sich zu sehen . . . Eben fand Jeannes Verlobung statt, gleichgültig, ohne Liebe und Wärme. Die Wirkung auf den Zuschauer ist etwa die: In dunkleres Grau wird ein Fleck von lichterm Grau gesetzt. Hierauf wird die Lampe angezündet, es klingelt, ein fremder Rechtsanwalt erscheint. Allgemein verbreitet sich der Eindruck: dieser Rechtsanwalt ist der Vertreter des Schicksals. Und selbstverständlich der Vertreter des geschiedenen Gatten, der, steinreich geworden und nach Paris zurückgekehrt, nun seinen Anspruch auf ein Zwölftel Tochter geltend macht. Sträuben, Desperation, Ueberredung, Erkenntnis: es muß sein! Die Tochter wird zum Vater gehen. Man empfindet: Doppelpunkt, Anführungszeichen unten. Die Komödie kann beginnen. Dieser erste Akt bringt noch gar kein Spiel, nur die mechanische Aufstellung der Figuren zum Spiel, die nüchterne Vorarbeit. Er ist unschmackhaft wie eine trockene Einleitung, ein pedantisches Vorwort, eine langweilig-ausgedehnte Anmerkung außerhalb des Textes.

Der zweite Akt setzt anfänglich die Manier des ersten fort. Ueberflüssiges geschieht. Um sieben Uhr wird die Tochter im Heim des reichen Mannes erwartet, es ist aber erst dreiviertel sieben Uhr. Die Viertelstunde wird schlecht und recht dialogisch gestopft, mit Gesprächen locker zugeflickt. Allerdings: in dieser Viertelstunde wird der reiche Mann als Viveur geschildert. Aber als typischer Viveur, ohne Eigen-Züge: darum ist die Sache fatal-gleichgültig. Der Dramatiker unterlasse die ‚Beispiele', wo sie zum Verständnis nicht nötig sind. Wenn er sagt: „Der A ist ein Schuster" (ein Schuster schlechtweg), so glaube ichs. Es ist überflüssig, das Schusterische des A dann noch beispielsmäßig zu erläutern, ihn auf der Bühne eine Viertelstunde Schuhe klopfen zu lassen. Herr Orsier ist ein Lebemann. Gut. Wir würdigen das, wir sind hinreichend instruiert; wären es, auch wenn wir ihn nicht eine Zeitlang auf der Bühne ‚leben', ihn nicht mit grellen Damen zärtlich-frech hantieren, sich langweilen und

den Frack probieren zugeschaut hätten. Endlich erscheint die kleine, liebliche, tapfere Jeanne, und der Rest des zweiten Aufzugs sowie der ganze dritte gestalten sich hübsch und amüsant in mancher Hinsicht. Ihr Inhalt: wie das spröde, von trotziger Parteilichkeit für die Mutter erfüllte Mädchen vom Vater, von seiner genußfrohen Art, das Leben zu nehmen, gewonnen wird, wie das von ihm ererbte (bisher im Schlummer befangene) Naturell langsam in ihr erwacht, wie sie aus einem zärtlich geliebten Exil in ihres Wesens eigentliche, erst zagbaft und feindselig betretene, bald aber froh begrüßte Heimat findet. Schade, daß der vierte Akt die Komödie wieder ins platt Melodramatisch-Gefühlvolle leitet, daß die Autoren für ihr Problem keine andre Auflösung als die in ein allgemeines Wohlgefallen wußten.

Nur von Akt zwei und drei kann die Rede sein. Ihre nette Eigenart liegt im Imponderabilen zwischen den Gesprächen, gewissermaßen in der seelischen Pantomime, die hinter den Masken der Worte lautlos sich abspielt. In dem allmählichen, konsequenten Anschwellen einer Stimmung, von Flauheit zur Innigkeit, von Wurschtigkeit zur tiefsten Sympathie. In der langsamen Umbildung einer Dissonanz (weil vom Leben falsch gegriffen) zum Akkord. In dem allmählichen Sieg einer innern Zusammengehörigkeit über äußerlich Trennendes. Es ist der ganze sentimentale Reiz, die ganze rührende Steigerung einer Erkennungsszene da (im Genre: „so umarme mich, denn ich bin: — dein Vater!"), nur mit dem aparten Unterschied, daß hier die Pointe an den Anfang gestellt ist — und schließlich doch noch als Pointe wirkt. Warum? Weil diese Erkennungsszene — das ist das Hübsche — nicht die Intellekte, sondern das Blut und die Nerven der beiden Beteiligten mit einander spielen. Es mag auch ein gewisser Reiz darin liegen, daß hier um die Gunst eines jungen Mädchens ein ganz asexuelles Werben sich müht. Der Genuß dieser vielleicht sentimentalen, aber auf der Bühne gewiß ungewöhnlichen Affäre mag, eben wegen ihres unscharfen, entwürzten Geschmacks, in vielen ein besonders sanft akzentuiertes Behagen wecken: eine Art alkoholfreien Trinkvergnügens. Dabei liegt doch, trotzdem es sich um Vater und Tochter handelt, ein leiser erotischer Schimmer über den Szenen; das prinzipiell Zauberische zwischen Mann und Weib ist mit am Werke. Und ebenso das prinzipiell Zauberische, das im Reichtum steckt. Es wird mit einer fast brutalen Selbstverständlichkeit das Geld als rein psychischer Faktor in die dramatische Rechnung eingestellt. Es wird mit einer angenehmen, lächelnden, kühlen Ruhe gezeigt, wie sich im rosigen Dunst der Wohlhabenheit die Perspektiven der Dinge ganz naturgemäß verschieben. Der kümmerliche Bräutigam (vom ersten Akt) scheint bald so ferngerückt, daß er schließlich nur mehr ein belangloser Punkt am Horizont ist; die buschlige Gemütlichkeit des mütterlichen Heims sieht mit einem Mal recht reizlos, langweilig, eng, unfroh aus; ja, sogar das geliebte Gesicht der Mutter bekommt ein wenig fade Züge. Jeanne findet sich selbst: weil in der weichen Atmosphäre

von Ueberfluß, Luxus, Behaglichkeit ihr fraulicher Egoismus rasch und sicher aufblühte und so erst ihre Persönlichkeit Duft und Farbe bekam.

Dem wiener ‚Deutschen Volkstheater' gelang mit dem ‚Vater' (den in Berlin das Lessingtheater gespielt hat) eine treffliche Aufführung. Herr Thaller spielt die Titelrolle ganz ausgezeichnet. Es war famos, wie klug er die Routine des Lebemanns in den Dienst der behutsamen väterlichen Zärtlichkeit stellte. Er war innig ohne Spur von Sentimentalität, brachte die gefühlvollen Stellen mit einer delikat drüber wegwischenden Herzlichkeit und spann um die ganze Figur ein lockeres, leichtes, durchscheinendes Netz von Humor und Laune. Für die Jeanne setzte Fräulein Paula Müller ihre ganze Virtuosität der Herzigkeit ein, war unerschöpflich in kleinen kapriziösen Eigenheiten des Tons, der Gebärde, des Blicks. Dabei immer ganz leise, unschwer, flink; in ihrer Ruhe selbst ist etwas wie eine bewegungs- und lautlose Behendigkeit. Ihr Minaudieren, ihr kätzchenhaftes Sich-Anschmeicheln, ihre kokette Scheu und Lustigkeit, der plötzlich aufleuchtende und gleich wieder verschreckt erlöschende Sonnenschein in ihrem Antlitz, ihr knapper, so rührend ängstlicher Armes-Maderl-Schritt, ihre erstaunten, großen und ihre tapfer-trotzigen Kinderaugen, ihr helles, wie mit ihr davonlaufendes und plötzlich drollig-energisch gestopptes Lachen: all die vielen kleinen Künste und Techniken ihrer siegreichen, überlegenen, raffinierten Naivität spielten dem gerührten Vater um den Bart. Und dem gerührten Publikum, das der feinen Künstlerin eine herzhafte Ovation brachte.

. . . Das Burgtheater hatte seine erste Premiere: ‚Die Liebe wacht' von Caillavet und Flers (in Berlin am Trianontheater aufgeführt). Das Charakteristische dieses Lustspiels ist, daß inmitten seines rosenrot blühenden Frohsinns kleine dunkle Tümpel von Traurigkeit stehen. Die Komödie ist heiter bewegt, aber ihr Motor ist der Kummer. Ein nach Liebe hungerndes Herz wird vom Schicksal grausam gemartert: es bricht nicht, sondern hopst in Possensprüngen. Ein armes alterndes Mädchen wird aus dem kleinen resignierten Winkel-Glück vertrieben, in dem sie sichs ein bischen heimisch gemacht: zum Glück heißt sie Ursula, benimmt sich demgemäß ganz ursulisch, und auch ihr Schmerz schneidet nur spaßige Grimassen. Eine junge Frau liebt ihren Mann unersättlich, ganz und gar verzehrend. Nach viermonatiger Ehe wird sie betrogen. Man glaubt, sie müsse hinfallen und sterben. Aber der Kummer wirbelt sie nur in ein komisches Racheverlangen, dessen Befriedigung höchst komisch inszeniert wird und unter komischen Begleiterscheinungen komisch mißglückt. Ein kleiner Wasserfall von Tränen treibt die Lustspielmühle. Das macht die Angelegenheit fatal. Die Oberflächlichkeit, in der hier mit ernsten Lebensdingen wohlgemut gewirtschaftet wird, ist nicht blendend genug, nicht hinreichend witzig in Glanz und Farbe, um gerechtfertigt zu sein. Es ist ein geheimes, scheues Schmarotzen an sentimentalen Wirkungen in dieser Komödie, ein duckmäuserisches, hinter der Maske der Frivolität verstecktes Werben um gerührte Stimmung. Es ist ein schielendes Lustspiel. Seiner Physiog-

nomie, in ihren wesentlichen Zügen überdies allzu wohlbekannt, fehlt die scharfe, reiche, lebhafte Modellierung: sie zeigt breite flaue Züge. Bleibt der Witz, der gesprochene, aphoristisch zugespitzte Scherz. Daran ist die Komödie nicht arm. Ihr Dialog — der im Burgtheater in ermüdender Langsamkeit, teilweise bis zur Unverständlichkeit vermurmelt, vorüberfließt — erfreut manchmal durch ein sanftes, heiteres Geglitzer. Aber am Ende wird dieses launige Getändel mit neuern Worten um ältere Einfälle ermüdend. Esprit ohne eine konsistentere Grundlage macht nur hungrig, sättigt nicht. Man scheidet von dieser Komödie bestenfalls mit einem Gefühl lauen Wohlbehagens, entwaffneter Unbefriedigung. Zudem tat das Burgtheater das Seinige, um das Lustspiel einem Trauerspiel anzunähern. Allenthalben war ein solides Streben nach Verwischung, Trübung, Abstumpfung bemerkbar, nach langer Weile in des Wortes zwiefacher Bedeutung. Statt einer fliegenden Konversation gab es kriechende Debatten. Frau Wilbrandt als Marquise war unverständlich und ganz ohne Spur von Gauloiserie, die das Wesentlichste dieser lebensklugen, lebensfrohen alten Dame ausmacht. Sehr lieblich, erst ein klein wenig burschikos, dann gefühlvoll war Frau Retty. Zum Schluß, in einem (veralteten und langweiligen) Auftritt mit der Rivalin, wo sie siegreich-scharf sein sollte, fand sie nur einen kümmerlich frozzelnden Ton, der die Szene nicht reizvoller machte. Bei Herrn Erich Walter kommt man über das Lobeswort ‚nett' bisher nicht hinaus. Seine asketische Stimme, sein karges Gebärdenrepertoire, seine stumpfe, kalte Manier, jung zu sein, sein ganz und gar gefühlloser Gefühlston weisen ihn gerade nicht auf die Liebhaberkarriere. Frau Senders (Ursula) mimte eine freundlichere Schwester der Frau Sorge. Einzig Herr Treßler bereitete wieder aufrichtiges Vergnügen. Seine stillen, prägnanten, witzigen Clownerien mögen nicht im Geiste der Rolle gewesen sein, aber sie unterbrachen wohltuend die steife Gemessenheit, das trockene Lustspiel-Zeremoniell des Abends.

Leid / von Ernst Lissauer

Auf mir wie Erde lastet eng und hart ein Leid,
Ich lieg' umstarrt von Erde, Wand an Wand an Wand,
Gegraben liege ich in steile Dunkelheit.

Fern über mir ein Wagen hallt.
Ein Hämmern tröpfelt nieder; ein Sprechen lallt.
Ein Hund bellt, und ein Hahn kräht.
Ein Rauschen raschelt, als ob droben Wind weht.

Ich liege hier, den Leib gelöst,
Von Leid verwest.

Kasperletheater

Die Angeklagten / von Adolar

Blumenburg und Kadelthal sitzen in einem wundervollen Arbeitszimmer, beide seelisch tief erschüttert. Mariechen bringt Wein und Zigarren zur Aufrichtung.

Blumenburg: Siehste, Justav, ick hab es ja immer jesabcht: uff die Lustspieldichter is keen Verlaß! Jetzt beschimpft uns der Robert Misch, weil wir die ‚Tür ins Freie' zum Teil von seinem ‚Fräulein Frau' abjeschrieben haben sollen. So'n Blödsinn! Nee, weeßte: wenn da wirklich wat dran wäre an den Mumpitz, denn hätte ick doch, wie ick mir kenne, det Stick lieber gleich ‚Die Tür ins Frei—lein Frau' jenannt.

Kadelthal (verärgert): Ach, Oscar, warum machste blos die Witze jetzt erst? Aber über den Misch bin ich auch außer mir. Nee, nee, hat der Mann 'n Gedächtnis!

Blumenburg: Du, Justav, ick habe eben 'n Epigramm jedichtet:

Die Jugend gibt uns manche gute Lehre,
Die dann im Alter wieder aufgetischt wird.
Denn schon mein Vater sagte mirs, auf Ehre:
Mein Sohn, geh stets hinaus, wenn es — gemischt wird.

Kadelthal: Sehr gut, sehr gut! Aber nun mal ernst: was wird die Presse dazu sagen?

Blumenburg: Lieber Justav, die berliner Rezensenten, det sind lauter jottesfürchtige Menschen. Wenn se een Stück von mir sehen, stimmen se jleich den Choral an: Lobe den Herrn . . .!

Kadelthal: Na, die Vossische . . . weißte . . .

Blumenburg: Ja, der A. E. ist allerdings een Skeptiker, oder, wie Holzbock sagen würde, een Skioptikon. Aber die andern? Uff mein olles ehrliches Tageblatt hab ick den Augenblick een Epigramm jedichtet:

Du Rezensentenherz, sei fest und steinhart,
Dreht sichs um Otto Brahm und gar um Reinhardt.
Doch mußt du Oscarn dir und Justav koofen,
So drück een Oge zu und laß se loofen.
Die Lit'ratur stimmt uns nur selten heiter,
Doch ungern tadelt man — den Mitarbeiter.

Kadelthal: Glänzend, Oscar! Aber wir kommen immer wieder ab. Wenn dieser Kerl nun wirklich nachweist, daß einige unsrer Pointen . . .

Blumenburg: Justav, Du bleibst een Optimist. Det Stick hat ja jar keene . . .

Kadelthal: Also, daß einige unsrer Situationen und Personen aus seinem Stück sind. Mein Gott, fast in allen unsern Werken kommen doch die gleichen Menschen . . .

Blumenburg: Justav, Du übertreibst schon wieder . . .

Kadelthal: Also schön, ‚Figuren' vor. Warum soll denn da dem Misch in einem seiner Stücke nicht einmal dasselbe — nicht eingefallen sein, wie uns? Nu denke blos mal, Oscar, wenn sich vor Gericht wirklich eine solche Uebereinstimmung ergibt! Was kommt denn da für uns heraus?

Blumenburg: Justav, Mensch, wo wärst Du ohne mir! Wat dabei rauskommt? Een neies Stick!

Kadelthal: Wa . . . as?

Blumenburg: Ruhe! Da is Feder, Tinte und Papier. Wir machen jleich det Szenarium. Also, zwee deitsche Dichter — verzeihe, Justav, wenn ick Dir überschätze — haben zusammen een Lustspiel jeschrieben. Nach einem alten Stoff. Een jüngerer Kollege hat ooch een Stick jemacht. Nach demselben Stoff. Und der Jüngere liebt die Tochter von einem von den Aelteren — na, Justav, Du wirst doch irgendwo 'ne Tochter haben? Dann Klage — amüsante Gerichtsszene — die Tochter als Versöhnerin! Und schließlich kriegt der junge Dichter den Lustspielstoff als Mitjift! Is det Jeschäft nich richtig?!

Kadelthal: Oscar, Du bist, weiß Gott, ein großer Mann. (Umarmt ihn tief ergriffen)

Rundschau

Maria Arndt

Ein halb vergessener Name und einige längst verwischte Erinnerungen sind es, die die Uraufführung des Schauspiels ‚Maria Arndt' am münchner Schauspielhause uns wieder ins Gedächtnis rief. Eine Schriftstellerin aus dem vorigen Jahrhundert, die damals mancherlei Streit und Bewegung entfachte, hat es geschrieben: Ernst Rosmer. Und der Frauenname, den das Stück im Titelschilde führt, läßt eine Galerie verschollener Frauengestalten vor dem Blicke auftauchen: Hanna Jagert sendet einen Gruß aus dem Geisterland, und Daniela Weert erhebt sich ernsthaft und gespenstisch aus der Versenkung. Lang, lang ists her. Und es ist dann die Ueberraschung, die ‚Maria Arndt' uns bringt: daß das Schauspiel immerhin einen lebendigen Konnex mit diesem Jahrzehnt hat. Es ist derselbe, den jene Hanna Jagert oder Daniela Weert mit dem übrigen hatten. Ging es damals um das Verhältnis zwischen Weib und Mann, so hat sich jetzt das Problem um ein Stück verschoben: nun geht es um Mutter und Kind. Und das trifft allerdings ins Herz der Dekade: nur daß, sobald in einigen Jahren das ‚Jahrhundert des Kindes' zu Ende sein wird, obgleich es doch erst vor kurzem begonnen hat, auch ‚Maria Arndt' seine Lebensfähigkeit erschöpft haben und neben Hanna Jagert und Daniela Weert ein rasch verfallendes Grabmal erhalten wird. Einen Unterschied muß man freilich gelten lassen: um die kämpfenden Frauen der neunziger Jahre brauste die heftige Erregung der Zeit — um Maria Arndt wird niemand sich erregen. Denn wir Heutigen denken skeptischer und gesetzmäßiger zugleich, und es wird immer schwerer, uns das reine Bild der Notwendigkeit, das wir uns aufgerichtet haben, zu verzerren oder zu verzärteln. Außerdem glaubte man damals, man revolutioniere, und die Revolution war neu. Seit sie nun aber in Permanenz erklärt wurde und der Umsturz gewohnheitsmäßig

betrieben wird, indem er keinen Paragraphen des Strafgesetzbuchs oder der bürgerlichen Moral mehr ungeschoren läßt, faßt man ihn um ein weniges gemütlicher und läßt in Gottes Namen die Büchsen weiterknallen. So ist auch ‚Maria Arndt‘ blos eines von jenen Plänklergefechten, die nach geschlagener Schlacht von der Nachhut ausgeführt werden. Und nur daß die große ethische Grundfrage, die in ihrer Totalität diese Zeit beherrscht und keines Verteidigers mehr bedarf, hier auf ein Detail des modernen Lebens angewendet wird, das zufällig gerade jetzt viele und nicht die schlechtesten Geister beschäftigt: Kinder-Erziehung, nur dies ist es, was diesem schattenhaften Kampfwerke die Röte momentanen Lebens verleiht. Und obwohl sich überall darin das Bestreben geltend macht, vom Tendenziösen ins Frei-Menschliche hinaufzusteigen und nur eine sehr lebenskluge, taktvolle und vornehme Frau mit solcher Zartheit an das heikle Problem der sexuellen Aufklärung rühren konnte: man hört immer wieder die Ketten jenes moralisierenden Geistes rasseln, aus dem die Verfasserin hervorging, und bedauert, daß ihrer zweifellos sehr tief erlebten ethischen Freiheit eine so unüberwindbare artistische Gebundenheit gegenübersteht. Leo Greiner

Mimi Aguglia und ihre Truppe

Nicht Mimi Aguglia. Es sollte überhaupt heißen: Mimi Aguglia und ihr Volk. Denn wer sie ‚würdigen‘ wollte, der müßte sich erst monatelang in Sizilien umgesehen haben. Ich bin dazu gerne bereit, denn ich war noch nie dort.

Zweifellos: ohne dies Volkstum als Fonds und Folie ist sie wenig mehr als eine begabte Technikerin. Man nehme ihr die blödsinnigen, aus lauter Kontrasten plump gezimmerten Stücke, die ihrer eintönigen Leidenschaftlichkeit den Boden geben, und sie wird einfach versagen. Sie hat ein sicher über alle germanischen, nicht über alle jüdischen Begriffe grelles Temperament. Aber haben das ihre Begleiter nicht auch? Schlägt es nicht auch aus Auge und Kehle der Bragaglia, die meines Wissens nicht einmal eine Sizilianerin ist, wie Lohe? Es ist viel bewundert worden, und es ist ja wirklich eine Geste von größter Echtheit und Eindringlichkeit, wie die Aguglia in einer Phase höchsten hysterischen Taumels mit der innern Handfläche auf das Mittelhaupt trommelt, als wolle sie aufwachsenden Wahnsinn mit Gewalt hinunterdrücken. Aber ihr Mitspieler Majorana hat in einem ruckartigen Schlag gegen die Schläfe, dem ein prallendes steifes Niederfahren der Hand bis in Kniehöhe folgt, eine Reflexgebärde des wachgewordenen erotischen Mißtrauens, die mit nicht minder monumentaler Gleichzeitigkeit alles ausdrückt, was in zeitlich empfundener Assoziation in ihm vorgeht: Erstaunen, Schreck, Angst, Haß, verletzte Eitelkeit, Entschluß zur Rache; und die — zumal auf Männer — nicht geringere Wirkung üben muß, als jene der Aguglia. Grasso hat einen ähnlichen, und jeder halbwegs gute Schauspieler in Trapani oder Caltanisetta wird solche von stärkerer oder schwächerer Symbolintensität allabendlich über die Rampe streuen.

Als Phänomen erscheint die Aguglia nur, weil bei ihr das dem Inselland geläufige Temperament in einer Art Reinkultur vorliegt, weil es durch — künstliche — Steigerung und einen — vielleicht echten — Mangel stilisiert ist. Sie hat sich gewisse Aufgipfelungen ins Klinische derart assimiliert, daß man nicht mehr sagen kann, wo das Gefühlte

aufhört und das Einstudierte anfängt, und, das ist das Hauptmotiv ihres berliner Erfolges: sie ist frei von all dem, was wir das (im schlimmen Sinn) Theatralische nennen: von der getragenen Gestik und der kadenzierten Phrasierung, die uns gerade in den Stücken des äußersten und äußerlichsten Verismo auf die Nerven fallen. Es ist kein gutes Zeichen, daß diese Sizilianerin unter drei Rollen an sechs Abenden jene viermal gespielt hat, in der zwei Krampfanfälle und eine halbe Stunde stummes Spiel die Hauptattraktionen sind.

Im Grunde ist mir Grasso lieber. Denn bei all seiner Duliöhhaftigkeit gibt er sich und das Wesen seines Volkes ehrlicher, mit allem Glanz und mit allen Schlacken: er spielt Theater, wie in Trinakria Theater gespielt wird. Mimi Aguglia aber macht ihr Volkstum — bewußt oder unbewußt, das kann ich nicht entscheiden, und es ist für den Endeffekt auch gleichgültig — dem Snob aus Otto Brahms Stadt mundgerecht. Beide erwecken sie selten mehr als ethnographisches Staunen. Es ist das Volk, das ein andres Lebenstempo, nicht das Individuum, das das höhere Menschentum hat. Es ist deshalb lächerliche Schlagwortprägerei von Leuten, die sich an Salome und Lulu übergessen haben, die Aguglia als ‚sexuelles Genie' auszuschreien, und eine Blasphemie, mit diesem mimisch sehr begabten Bauernmädchen die kultivierteste Gefühlskraft Europas, Eleonora Duse, im selben Zusammenhang zu erwähnen.

Harry Kahn

Sarah und Vollmoeller

Es kommt nicht viel darauf an, ob die pariser Theaterdirektorin und europäische Schlafwagen-Märtyrerin Sarah Bernhardt in eine ihrer Passionsreisen Berlin einstreut oder nicht. Sie hats wieder getan, hat sich im Hebbeltheater die parfümiert sterbende Marguerite, die tragische Adrienne und Sardous ‚Sorcière' abgerungen, jene maurische Jungfrau, deren hypnotische Heilungen von der spanischen Inquisition so kraß verkannt werden. Jetzt ist Madame wieder gegangen (ihrer Jahreszahl wegen von bärtigen berliner Kritikern in Apachen-Manier bedroht); und wir sind sehr ruhig, weil eine große Legende, deren Urheberin einen Augenblick lang allzu sichtbar geworden war, uns wieder zur Legende werden darf. Denn Sarah bedeutet heute mehr als das noch so bunte, noch so korallenbehängte Bild eines Theaterabends: ein kultureller Orientierungspunkt ist sie, ein Leuchtturm, dessen helle, feste Scheiben den Gedanken schimmern in der Nacht, ein Magnet, ein Kleiderhaken, Sammelbecken oder ein Polarisationspunkt für zehntausend geschichtliche, politische und anekdotische Dinge. Ist nicht die Sarah ebenso dauerhaft berühmt wie Dreyfus? Und auch den Dreyfus braucht man nicht von Angesicht zu sehen. Aber es ist notwendig, daß er existiere (als Merk- und Anhängepunkt), und gleichermaßen können wir auf Frau Bernhardts Existenz nicht verzichten. Wir wären hilflos, falls sie stürbe. In ihrem Nicht-altern-wollen liegt ein höchst liebenswürdiges Evangelium; Sarah nimmt das Leid endloser Philisterbäuche auf sich (die Duse das Leid aller Seelen). Eine Opfertat ists, daß Sarah ihre Rolle als nacheinander gehaßte, mit Kränzen gepfefferte, republikanisch geheiligte, abgemagerte, fetter werdende, großmütterliche Dame so gut spielt; daß sie in L-Zügen rast, sich wüst verschminkt, Kapitalistin ist, gegen blöde Natur-‚Gesetze' siegreich stram-

pelt. Eine egoistische Opfertat. Dagegen bleibt gleichgültig, ob diese Matrone Spuren seinen Welkens um den Mund und etwas verschwollene Kinnladen hat (im Profil jedenfalls bietet sie immer noch einen unantastbar zarten Bourgeois- und Photographengeschmack). Frau Bernhardt, einst geboren von einer sechzehnjährigen Holländerin mit Goldhaaren und langen Wimpern, gesäugt von einer bretonischen Amme, ist keine Transszendentale; und niemand darf das von ihr verlangen. Sie hat furchtbar diesseitige Memoiren geschrieben, prall von der Eitelkeit einer ehrlichen Schauspielerin — dieses ‚arme Skelett' (das stand auf einem duftenden Billet 1879). Brüssel gefällt ihr, weil es da fast ebensoviel Kokotten gibt wie in Paris. Sie selbst, in ihren anständigsten Momenten, hat die rührende Tierhaftigkeit einer pariser Dirne. Aber es gibt auch ein prunkhaftes Bild von ihr: darauf hat sie einen reinlichen Eierkopf, volles Wuschelhaar, eine steile lange Nase, den dreieckigen Mund ganz klein, die Entferntheit einer Prinzessin und so lange Beine wie Beardsley-Menschen. . . Sarah ermutigt (in einem tiefern Sinne kann sie uns absolut gleichgültig sein).

* * *

Ulrich Graf Tott macht seine Sache schlecht. Oder ist er ein Heiliger? Vollmoeller selbst zitiert aus Totts Memoiren: „Seit jener Zeit gewöhnte ich mich, mein Leben von fern wie ein Zuschauer und mit tieferer Resignation zu betrachten — als ein Stück zum Weinen nicht ernsthaft und zum Lachen nicht lustig genug: ein schlechtes Stück." Das sollte der leise schwingende Stimmungswert des Prosadramas: ‚Der deutsche Graf' sein — einer verunglückten Arbeit, die immerhin nicht den Demolierern des Neuen Theaters überantwortet zu werden brauchte . . . Das galante Licht der Zeit des fünfzehnten Ludwig, ein Licht, in dem Gelb, Rot und Violett sich regen und erregen. In der Puderwelt der pariser Salons ein deutscher Graf, der nicht hineinpaßt, dessen Resignation aber keineswegs so überlegen ist, wie jene Memoirenstelle beansprucht. Graf Tott opfert sich für seinen Freund, den Baron, dessen Frau er liebt. Josephisch weist er die Anträge der unbefriedigten Dame ab, heuchelt gar Beziehungen zu einer Balletteuse, gerät in Händel mit einem schattenhaften Casanova, fällt durch eine Kugel des Venetianers. Dies geht vor sich auf einem Maskenball, dessen Intrigen und Geheimnisse vom Dichter fast ebenso ungeschickt arrangiert sind wie von der Regie William Wauers. Der Graf sagt: „Ich bin nicht apart; simpel ist man in Deutschland . . . Ich bin friedlich, harmlos und schwach . . . Ich glaube nicht mehr an feste Punkte; ich glaube nur noch an die ungeheuer ironische Maschinerie" und so weiter. Er ist ein ganz ferner Verwandter jener Altruisten, die bei Dostojewski (und Hamsun) immer so irr-lustig gegen sich selbst handeln: aber leider eine Figur ohne Bannkraft. Wie peinlich dünn doch der Dichter Vollmoeller dasteht ohne seinen mittelalterlichen Zaubermantel aus lyrischem Brokat! Wie unsicher in der Mischung unverträglicher Stilarten! Eine Jugendarbeit? . . . Hoffentlich. Man vergesse sie und lege, was viel schwerer ist, den unsäglich dilettantischen Grafen Tott des Herrn Alfred Schmieden gelassen zu dieses Direktors Uebrigem.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Regiepläne

Lady Frederick

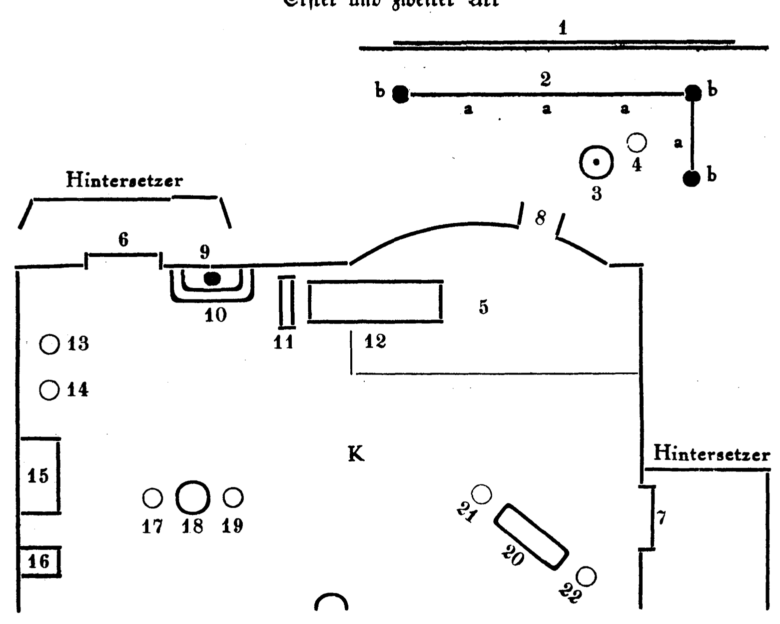
Lustspiel in drei Akten von W. Somerset Maugham
Uebersetzt und bearbeitet von Carl Johannes Schwarz und Rudolf Lothar
Regieplan nach der Aufführung im Kleinen Theater zu Berlin
Inszenierung von Walter Friedemann
Dekoration von Hugo Baruch & Co.
Bühnenvertrieb: Anstalt für Aufführungsrecht, Berlin.

Personen

Lady Frederick Berolles — Lilli Petri. Sir Gerald O'Mara, ihr Bruder — Max Adalbert. Mr. Paradine Fouldes — Erich Ziegel. Lady Merestone, seine Schwester — Henriette Steinmann. Lord Merestone, sein Neffe — Fritz Achterberg. Kapitän Montgomerie — Rudolf Klein-Rhoden. Admiral Carlisle — Max Marx. Rose, seine Tochter — Anny Schindler. Thompson, Fouldes Diener — Leopold Weiß. Ein Kellner im Hotel Splendid — Theodor Peru. Lady Fredericks Schneiderin — Ilka Grüning. Lady Fredericks Diener — Alfred Werther. Lady Fredericks Jungfer — Marietta Weber.

Dekorationen

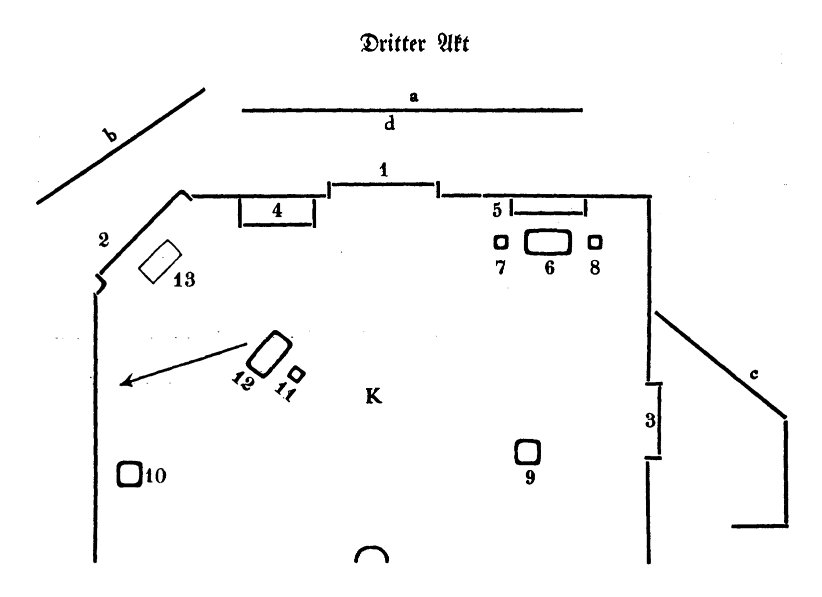
Erster und zweiter Akt



Eleganter Gesellschaftsraum eines Hotels in Monte Carlo. Wände hellgrau, mit Goldverzierungen überspannt, mit Stoff in Fraise. Im Hintergrund rechts ein vorspringender Glaserker mit Kuppel. Vor den Scheiben schmale Vorhänge, Fraise mit durchbrochenem Weiß überspannt.

Horizont und Meer (1). Balustrade der Terrasse (2). Grüne Büsche (aaaaa ..... a). Blumenvasen (bbb). Tisch mit brennender Lampe und Korbstuhl (3, 4). Glaserker (rund) mit Glaskuppel (5). Tür (6). Tür (7). Ueber den Türen Ornamente. Glastür (8). Goldstuhl (9). Schreibtisch mit Schreibmaterialien, Elektrolampe und Feuerzeug (10). Goldne Klavierbank mit Kissen (11). Stutzflügel (weiß), darauf Klavierdecke und hohe Blumenvase mit frischen Blumen (12). Auf der Erde hohe Blumenvase mit frischen Blumen (13). Lehnsessel (14). Kamin mit Uhr (15). Lehnsessel (16). Tisch und Stühle (17, 18, 19). Lehnsessel (21). Sopha (20). Kleiner goldner Tisch mit Zeitungen und Vase mit Rosen (22). An der linken Seitenwand und über dem Schreibtisch Bilder. Von der Decke bei K elektrische Krone (Glasprismen). Stil der Möbel — Louis seize.

Dritter Akt



Das Zimmer ist das Ankleidezimmer der Lady. Ganz in weiß, die Wände mit geblümtem Stoff bespannt. Die Möbel sämtlich weiß mit geblümter Polsterung. Hellgrauer Teppich. An dem Fenster weiße Mullgardinen. 11 und 12 wird im Verlauf dieses Aktes an die linke Wand geschoben.

Hintersetzer (a). Hintersetzer: Himmel, davor Bäume (b). Ankleidezimmer der Lady Frederick (c). Bild (d). Tür (1). Fenster mit Jalousie zum Ziehen (2). Tür (3). Weißer Tisch mit Schreibsachen, mit durchbrochenen weißen Decken gedeckt. Blumenvase (4). Sopha mit zwei Kissen (5). Tisch, mit Rosen darauf (6). Stühle (7 8). Lehnstuhl (9). Lehnstuhl (10). Stuhl (11). Frisiertisch, weiß, mit weißem Mull garniert, der mit lila Bändern durchzogen ist; darauf Standspiegel und Toilettenausrüstung (12). Hoher Blumenständer (13). Krone von der Decke herab (K).

Requisiten.

Erster Akt: Zigarettenetui, gefüllt, für Thompson, Damenzigarettenetui für Lady Frederick, an Kette um den Arm getragen. Streichholzetui. Kassette mit Briefen. Zeitungen auf Tisch rechts. Briefpapier auf Schreibtisch. Buch auf Kamin. Streichhölzer auf Schreibtisch. Zigarette für Sir Gerald. Kurze englische Pfeife für Admiral.

Zweiter Akt: Brief für Lady Merestone. Handtasche mit Rechnung und Taschentuch für die Schneiderin. Kassette mit Briefen, wie im ersten Akt. Briefpapier und Schreibzeug. Englische Stempelmarke für Fouldes. Die Blumen in den Vasen sind nach dem ersten Akt durch andre zu ersetzen.

Dritter Akt: Handspiegel. Puder und Puderquaste. Rote Schminke. Zeichenstift. Zopf und Locken in der Haarfarbe Lady Fredericks. Nagelpoliteur. Lippenpomade. Toilettenausrüstung. Englische Wechsel für Montgomerie. Schreibzeug und Papier für Fouldes. Staubtuch für den Diener. Ein Modejournal.

Masken und Kostüme.

Lady Frederick: 1. Elegante Abendtoilette mit Hut. 2. Fraisefarbenes Straßenkleid. 3. Eleganter Kimono, dann Promenadenkleid.

Gerald: 1. Frack. 2. und 3. Heller Promenadenanzug. Bartlos.

Fouldes: 1. Frack. 2. und 3. Promenedenkostüme. Bartlos. Monokle.

Lady Merestone: 1. Elegante Abendtoilette. Kein Hut. 2. Elegante Promenadentoilette.

Lord Merestone: 1. Frack. 2. und 3. Elegante helle Promenadenanzüge. Bartlos.

Montgomerie: 1. Frack. 2. Eleganter Straßenanzug. 3. Gehrock, Zylinder. Kleinen englischen Schnurrbart.

Admiral: 1. Frack. 2. und 3. Promenadenanzüge. Weiße Haare, weißer Schnurrbart.

Rose: 1. Elegante Abendtoilette, Hut. 2. Helle Promenadentoilette, kein Hut. 3. Straßentoilette. Gedrehte Locken an den Schläfen.

Thompson: Jacketanzug, gestreifte farbige Weste, weiße Dienerkravatte.

Kellner: Frack.

Schneiderin: Hut. Roter, langer Straßenmantel mit schwarzem Besatz. Schwarzer Hut mit Feder. Straßenkleid.

Lady Fredericks Diener: 1. und 2. Jacketanzug, gestreifte Dienerweste, weißer Dienerschlips. 3. Kurze Jacke, vorgebundene weiße Schürze.

Lady Fredericks Jungfer: Schwarzes Kleid, weiße Mullschürze. Elegant frisiertes Haar. Kein Häubchen.

Beleuchtung

Erster Akt: Auf der Terrasse Mondlicht. Die Lampe auf dem Gartentisch brennt. Im Zimmer Beleuchtung ganz eingezogen. Im Kamin rötliches Feuer. Bei Einschaltung des elektrischen Lichts durch Lady Merestone flammt der Kronleuchter auf. Volles weißes Lampenlicht mit Rot gemischt.

Zweiter Akt: Volle Tagesbeleuchtung im Kaminfeuer.

Dritter Akt: Gedämpftes Licht im Zimmer. Die Rampenbeleuchtung etwas eingezogen. Wenn die Kammerjungfer die Jalousie hinaufzieht, volles Licht. Hinter dem Fenster Sonnenlicht durch Scheinwerfer.

Musik

Im ersten Akt hinter der Szene zu Anfang, dann abwechselnd bis Schluß die Klänge eines nicht zu fernen Orchesters.

Juristischer Briefkasten

G. H. In Ihrem Vertrage ist ausdrücklich vereinbart, daß Sie sich die Gage für jeden Tag, an dem Sie nicht auftreten können, abziehen lassen müssen. Diese Bestimmung, so hart sie auch sein möge, ist giltig. Eine Klage wäre zwecklos.

A. H. Es ist ein alter Aberglaube, der nicht nur in Schauspielerkreisen herrscht, daß Verträge innerhalb vierundzwanzig Stunden gelöst werden können, weil sich eine Partei die Sache anders überlegt hat. Wenn Sie keinen wirklichen Anfechtungsgrund (Irrtum, Zwang, Drohung) haben, sind Sie an den Vertrag gebunden.

K. M. Der Vertrag ist hinfällig; er gewährt Ihnen keinerlei Rechte, da der Unterzeichnete entmündigt ist. Eigentlich war in berliner Zeitungen genugsam die Rede davon. Davon, daß Sie sich an den Vormund oder an das Vormundschaftsgericht wenden wollen, werden Sie sich keinen Erfolg versprechen dürfen. Ich kann Ihnen nicht empfehlen, in dieser Sache noch etwas zu tun. Es wird ihnen nur unnütze Kosten verursachen.

Annahmen

Hans L'Arronge: Griseldis, Dramatisches Gedicht. Breslau, Schauspielhaus.

Raoul Auernheimer: Die glücklichste Zeit, Lustspiel. Dresden, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

17. 10. Ernst Rosmer: Maria Arndt, Schauspiel. München, Schauspielhaus.

20. 10. Arno Hagen: Ketten, Drama. Königsberg, Stadttheater.

21. 10. Annie Neumann-Hofer: Dora Peters, Schauspiel. Köln, Residenztheater.

24. 10. Detlev von Liliencron: Die Merowinger, Drama. Kiel, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

23. 10. Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Neue Bücher

Paul Stefan: Gustav Mahlers Erbe, Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner. München, Hans von Weber. 72 S. M. 1,—.

Dramen

Moritz Heimann: Joachim von Brandt, Komödie. Berlin, S. Fischer. 167 S. M. 2,50.

Carl Hilm: Satan, Dramatisches Gedicht. Wien, Verlag Lumen. 256 S. M. 4,—.

Arthur Holitscher: Der Golem, Ghettolegende. Berlin, S. Fischer. 135 S. M. 2,—.

Nils Kjär: Der Tag der Rechenschaft, Schauspiel. Berlin, S. Fischer. 118 S. M. 2,—.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen Schauspiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. 122 S. M. 2,—.

Gustav Wied: Thummelumsen, Komödie. Berlin, S. Fischer. 112 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

***: Der Fall Fritz Engel. Standarte II, 51.

Dr. Baldius: Hygiene des Mundes und der Zähne. Deutsche Theaterzeitschrift I, 3.

Rudolf Kurtz: Gustav Wied als Dramatiker. Masken IV, 8.

Hans Lindau: Gerhart Hauptmanns jüngste Dramen. Eckart III, 1.

Kurt Mühsam: Theater in der Türkei. Wage XI, 42.

Heinz Stolz: Zwei alte Theaterzeitungen Düsseldorfs. Masken IV, 8.

Enno Thießen: Sardanapal und die Kritik. Gegenwart XXXVII, 41.

Max Warwar: Soll der Schauspieler politisch tätig sein? Theatercourier 774.

Christian Weiß: Das Recht des Künstlernamens. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 42.

Nachrichten

Die nächste Neuaufführung des Lessingtheaters ist Gerhart Hauptmanns ‚Michael Kramer' in folgender Besetzung: Michael Kramer — Oscar Sauer, Frau Kramer — Else Lehmann, Michaline Kramer — Hilda Herterich, Arnold Kramer — Fritz Achterberg, Ernst Lachmann — Hans Marr, Liese Bänsch — Ida Wüst.

Die Presse

1. Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel in drei Akten. Berliner Theater.

2. Vollmoeller: Der deutsche Graf, Schauspiel in fünf Akten. Neues Theater.

Vossische Zeitung

1. Alles bleibt uns unendlich fremd und gleichgültig. Sobald Herr Bataille ernst genommen sein will, nehmen wir überhaupt nichts mehr von ihm. Es ist kein ehrlich Spiel in dem Stück, das eigentlich nur eine erheblich degradierte und depravierte Auflage von Donnays Amants bedeutet.

2. Die von bunten Episoden durchwirkte, an Fechterstreichen reiche Handlung reicht notdürftig aus, ein paar Stündchen zu spannen und zu zerstreuen. Einige Farbenstriche des Milieus genügen nicht, das Ganze über eine Stilübung zu erheben.

Morgenpost

1. Ein Stück, das gewiß interessante Elemente hat. Es hat sogar eine Idee, und zwei, drei Szenen sind da, die durch ihre kecke Psychologie fesseln. Nur hat der Verfasser einen, bei einem Franzosen verwundernden Mangel in der Fähigkeit der Beschränkung. Er findet eine hübsche Szene, aber sie gefällt ihm so gut, daß er nicht mehr von ihr weichen will.

2. Das Dauerkonzert auf der G-Saite der Sentimentalität wäre noch auszulösen, wenn der Komponist ein klein wenig mehr Einfälle hätte. Und wenn er nicht mitunter gar so sehr falsche Griffe machte. Zu irgend einer psychologischen Vertiefung nimmt er erst gar nicht den Anlauf; er versuchts mit der Naivität des einfachen Erzählers und will, daß man alles auf Treu und Glauben hinnehmen soll.

Börsencourier

1. Das Werk ist in seiner eigenartigen Mischung von Leichtfertigkeit und tränenseliger Sentimentalität zu sehr auf einen gewissen urpariserischen Geschmack berechnet, um hier so recht heimisch werden zu können. Dabei ist doch mancher Zug sehr fein, dabei ist die Pariserin in ihrer Rührseligkeit gut gezeichnet, und der Dialog bringt manches hübsche Wort.

2. Dieses Schauspiel ist ein wirres Szenen-Durcheinander, das schließlich allen Zusammenhang verliert und ins Oede zerflattert. Es ist, als ob Vollmoeller, geärgert durch die Nüchternheit, welche die gesteigerte Sprache und Empfindung in seiner stilisierten ‚Gräfin d'Armagnac' ablehnte, nun dem Publikum just das Banalste vorsetzen wollte. Einen kulturhistorischen Fortsetzungsroman trivialster Art in der gewöhnlichsten Gassensprache.

Lokalanzeiger

1. Das Stück ist komödiantisch durch und durch, nicht immer heiter wo es heiter wirken soll, aber voll konsequenter Heiterkeit in den ernstgemeinten Momenten. Was sich zwischen den Personen zuträgt, ist ohne dramatische Bewegung, es ergibt sich aus geistreichelnden Worten und falschen Empfindungen. Manche Szene ist nicht ohne Reiz, manche Einzelheit fesselt, das Ganze aber erhebt sich nirgends über ein flaches und verlegenes Theaterspiel.

2. Um solche Stoffe zu meistern, bedarf es eines sichern Stilgefühls und vor allem einer gewandten Technik, die der krausen, grellen und sprunghaft entwickelten Handlung wenigstens theatralisch wirksame Szenen abzugewinnen weiß. Vollmoeller bringt es immer nur zu Ansätzen, und wo er eindringlich gestalten oder farbige Bilder geben will, da gerät er ins Breite.

Berliner Tageblatt

1. Bataille hat den Mut zur Intimität so wenig, wie den Mut zur Banalität. Seine Kunst scheint zu schielen, scheint zu stolpern, gerade wenn es freien Blick und gerades Vorwärtsschreiten gilt. Bei ihm wird alles ins Konventionelle verschoben, und die Bühne hat statt eines ehrlichen Effektstücks zwei ungleiche Fragmente, die ohne Gefahr auseinandergeschnitten, verkürzt oder verlängert werden könnten.

2. Jeder Versuch einer Entwicklung, einer dramatischen Bewegung fehlt und die Anteilnahme sinkt schnell und schneller zum Gefrierpunkt. Nirgends wird nun einmal klarer als auf der Bühne, daß Stillstand Rückschritt ist.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 45
5. November 1908

Vom Zauber der Bühne / von Alexander von Gleichen-Rußwurm

In unsrer Welt, die vielen ernüchtert und entzaubert dünkt, gibt es noch eine Stätte des Märchens. Weltmärchen werden uns da erzählt, solche von heute, von gestern, von Jahrhunderten her, ja von Jahrtausenden her. Denn wanderten nicht im Lauf der allerletzten Zeit die Geschöpfe des Aischylos und Euripides in ewiger Jugend über die Bühne?

Geschehnisse schenkt uns das Theater, die nie und nimmer geschehen sind und doch lebendiger, doch wahrer erscheinen als alles wirklich Geschehene, denn in ihnen wohnt fest zusammengezogen, zur Quintessenz verdichtet, das innige Bewußtsein des Lebens. Jene Bretter lehren den Zusammenhang alles Seins, greifbar und laut. Gewaltsam wird die zersplitterte Aufmerksamkeit gefaßt, kräftig bezwungen.

Die Männer, denen je die Macht in die Hand gegeben war, standen niemals dem Theater gleichgültig gegenüber. Es wurde entweder als Stätte der Andacht oder als das Haus der Sünde angesehen. In Shakespeares ‚Sturm' ist das Abschiedswort des Zauberers Prospero an die Geister, die ihm dienstbar waren, eigentümlich gedeutet worden. Shakespeare soll sich selbst und sein Scheiden vom Bühnenzauber gemeint haben, als er Prospero wehmutsvoll das Wunderbuch versenken läßt und der Herrschaft über die Geister entsagen.

Der Bühne Zauber gebietet ja auch einem eigentümlichen Geisterreich — vom zartesten, luftigsten Gespenst bis hinab zum niedrigsten, hexengeborenen Ungeheuer. Hehrste Begeisterung, holdeste Liebe kann dieser Zauber in die Seele sen[illegible] aber er kann auch die schlimmsten Unholde wecken, die ohne Fluch die [illegible]ppen nicht öffnen mögen.

Darum die widerspruchsvolle Bewertung der Schaubühne von ihren Anfängen bis heute.

Und der Rückblick auf dieses Verhältnis ist in der Gegenwart besonders lehrreich und wichtig, weil viele, weitgezogene Kreise von Menschen, jetzt mehr als je, an dieser Stätte Erhebung suchen.

Nichts ist rührender, als die leidenschaftliche Hingabe gegenüber dem Bühnenzauber in den verschiedensten Berufsklassen. Der kleine Beamte, der die Woche lang nichts als Nüchternheit im Bureau und zu Hause genossen, flüchtet Sonntags in die schöne Welt des Scheins. Er geht ins Theater, nachmittags und abends wieder. Er genießt wohl eine ziemlich heterogene Kunst: nachmittags etwa Faust in der billigen Klassikervorstellung und abends die lustige Witwe. Doch wie mir ein solcher Mann treuherzig versicherte: Das Theater tut halt wohl. Bei Schnee, bei Sturm, bei Regen hält vor der Theaterkasse in München der arme Student, der junge Volksschullehrer die ganze Nacht Wache — ich sage, die ganze, lange Winternacht bis zur grauen Morgenstunde, um einen Platz für den Nibelungenring zu erobern. Herrliche, heilige Begeisterung, die nur jugendliche Armut kennt! Weihevolle Augenblicke schenkt sie dem Unbemittelten, während der Reiche müde lächelt und niemals ihre wunderbaren Tränen glücklich weint. Ich erinnere mich eines Berufsmodells, das den ganzen Tag, um Brot zu verdienen, in den mühsamsten Stellungen den Malern stand. Dann aber harrte es noch stundenlang vor der Theaterkasse, um einen Stehplatz für den andern Tag zu kaufen. Nur wer solche kleine Züge aus dem Leben kennt, ist sich der vollen Tragweite des Theaters bewußt.

Es ist ein recht übertriebener Pessimismus, den Niedergang von Kunst und Geschmack so ganz im allgemeinen zu bejammern. Der naiven Freude eines sehr großen Teils des Publikums schließt sich die naive Freude vieler ehrlich begeisterter Schauspieler an. Wieviel Liebe, wieviel Hingabe in diesem schweren Beruf, wo das Spiel durchaus kein Spiel, sondern ein unablässiges Ringen, eine Anspannung höchster Kräfte bedeutet, eine der großen Arbeiten im Dienste der Menschheit! Allmählich, wenn auch noch in geringem Grade, wird sogar dem Laien dieses Verdienst bewußt.

Brot und Spiele! Wir brauchen beides, um an Leib und Seele lebendig zu bleiben. Wie aber sollen und dürfen diese Spiele sein? Ist hier eine Lebensmittelkontrolle möglich und wünschenswert? Bei diesem Ausdruck ‚Kontrolle' zittern wir für unsre moderne Freiheit, als gälte es etwa Zensurzustände zurückzubringen, wie sie bestanden, als Laube in Wien das Burgtheater übernahm und sich die Klassiker possierliche Beschneidungen gefallen ließen. Der Autor soll sich nicht vor einem altmodischen Zensor, nicht vor einer böswilligen Kritik zu scheuen haben. Er soll beben vor dem eigenen künstlerischen Gewissen, das jeder Schaffende besitzt und nur mit Sophismen zur Ruhe bringt. Er muß dem Publikum nicht schmeicheln, nicht bewußt seinen Schwächen dienen mit abscheulicher Demut, wie einst die Höflinge den Despoten, nicht kriechen vor der Menge und ihre Gunst mit schlauer Berechnung zu gewinnen trachten.

Alle Tyrannen sind erst zu Tyrannen erzogen worden. So steht es auch mit der modernen Despotie, die ein sogenanntes großes Publikum ausübt. Man hat das Theaterpublikum schon oft mit einem vielköpfigen Ungeheuer verglichen. Frank Wedekind, der tiefernste Witzbold, hat jüngst, als er in einem satirischen Schauspiel auftrat, behauptet: nun gehe er daran, seinen Kopf in den Rachen des Untiers zu stecken.

Wenn die Zuschauermenge heute grausam genannt wird, wie hätte man sie in frühern Zeiten nennen sollen, da sie zu ihrer Freude nicht nur im Zirkus, sondern auch im Theater den Kitzel der Grausamkeit verlangte! In Rom schloß einmal eine Tragödie mit dem Flammentod eines Verbrechers, der gezwungen war, die Rolle des Herkules zu spielen. Bei den mittelalterlichen Mysterien galt die möglichst realistische Darstellung der Hölle für einen Hauptanziehungspunkt. Kettengerassel, Stöhnen und Schreien der Verdammten wollte man hören. Doch selbst als das Drama sich verfeinerte, als die Welt an edlen Kunstwerken Gefallen fand, erhielt sich den Darstellern gegenüber eine seltene Roheit des Herzens. Der Mime blieb von der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Und den gläubigen Christen hätte Schaudern erfüllen sollen bei dem Gedanken, daß ein unglücklicher Komödiant ewiger Verdammnis verfiel, weil er die Menge durch kurze Stunden unterhielt.

Bei der moralischen Beurteilung des Schauspiels verwickelte sich die Menschheit in die denkbar größten Widersprüche. Den Griechen galt das Theater als Erziehungsstätte, wie es Schiller etwa der germanischen Welt begreiflich machte. Im republikanischen Rom wollte man lange von der Bühne nichts wissen. Nicht nur die Stoiker verachteten das Schauspiel als entnervenden Genuß, auch manche politische Strömung arbeitete seiner Verbreitung entgegen. Pompejus mußte die erste römische Bühne als Venustempel verkleiden, um strengen Rügen zu entgehen. Die Schauspieler waren damals ebenso gebrandmarkt und verachtet, wie später unter christlichem Einfluß. Frauen duldete die ernste Stadt nur ungern im Publikum, ja ein römischer Bürger hatte das Recht, sich von seiner Gattin scheiden zu lassen, wenn sie ohne seine Erlaubnis einer Vorstellung beiwohnte. Allerdings widersprachen die Stücke der strengen altrömischen Moral. In Athen fand die Schaubühne ihr Urbild als moralische Anstalt, in Rom als Stätte heiterer, ausgelassener Unterhaltung. Aus dem altrömischen Geist strenger Moral und Sitte wuchs deshalb der Eifer hervor, mit dem das Theater in den ersten christlichen Jahrhunderten verfolgt wurde. Die Gefühle der Sittenprediger waren damals denen wohl ähnlich, die Macaulay den Puritanern zuschrieb: Sie waren nicht gegen das Stiergefecht, weil es dem Stier Schmerzen bereitete, sondern weil es den Zuschauern Vergnügen machte.

Das Theater wurde nicht wegen seiner sittenlosen Stücke verdammt, sondern weil es die Menschen irdisch ergötzte. Tertullian erzählt im Kapitel de spectaculis, daß eine Christin aus Zerstreutheit ins Theater gegangen

und dort vom Teufel besessen worden sei. Der Exorcist stritt sich mit dem bösen Geist über diese Vermessenheit, doch Satan erwiderte, er habe die Frau in seinem Haus gefunden. Trotz solcher Meinung unter den Kirchenvätern fand die dramatische Kunst in den Klöstern Zuflucht. Für ein Publikum von Nonnen wurden unsre ersten Dramen gedichtet. Nach einem Zwischenraum von beinahe tausend Jahren beginnt die dramatische Literatur aufs neue mit den Stücken der Roswitha von Gandersheim. Die ethische Aufgabe der Bühne, den Widerwillen gegen das Unmenschliche zu stärken, wurde zuerst von den Mönchen und Nonnen begriffen, die langsam anfingen, Komödie zu spielen.

Ein gebildeter und verfeinerter Geschmack wird durch den Anblick roher Greuel nicht nur erschüttert, er wird verletzt. Ein Theater, in dem die Menschen ihr Mitleid idealen Leiden zuwenden, entwickelt diese Empfindung des Abgestoßenseins und wirkt so als Schutzwehr gegen die äußersten Formen der Grausamkeit.

Es fanden sich zu allen Zeiten einzelne aufgeklärte Geister, die von der Bühne Gutes hofften und auch erreichten. Freilich eiferte die Mehrzahl der heidnischen Moralisten in Rom, der christlichen im Europa des Mittelalters gegen das Theater. Allein gebieterisch verlangte das Volk seinen Possenreißer, ob es zum Spiel nun lachte oder weinte.

Nach dem Zerfall der antiken Bauten errichtete man aus Brettern und Latten provisorische Bühnen auf dem Markt und in den Kirchen, in den Refektorien und in den Festsälen der Großen. Wo man für die Sprache der Dichter nicht reif genug war, ebnete der Schalksnarr den Weg. Während die Schauspieler in Italien noch die Ruinen der Amphitheater benutzten, wurde in Paris ein eigenes Haus für die Mysterienbühne errichtet, le théâtre de la trinité. Ungefähr hundert Jahre später folgten Nürnberg und Augsburg, wo man in einer Art von Scheuer eine Bruck aufstellte, wie die Szene damals hieß. Das erste feststehende Bühnenhaus in unserm Sinn baute Sansovino in Venedig am Ende des sechzehnten Jahrhunderts für die Fastnachtskomödie. Anfangs blieb die Anordnung der Plätze dem Zufall überlassen, und man stellte seine Stühle nach Belieben in den Saal. Nach und nach ermittelten Freunde der dramatischen Kunst die beste Ordnung der Sitzplätze, reihten die Stühle zu regelmäßigen Linien und zierten die Wände mit einem Kranz abgeschlossener Logen. Nach Giovios deliciarium theatralium ist Lionardo da Vinci der Erfinder des geordneten Zuschauerraums. Battista Franco stattete in Rom die Logen mit Vorhängen aus für Prälaten, die das Theater nicht entbehren, sich aber nicht gern darin zeigen wollten. Diese waren die Urbilder jener loges grillées, worin sich die Damen der pariser Welt bei allzu lockern Stücken verbargen.

Ein weittragendes Ereignis für die Gemütsart des Publikums bildete die Entstehung der Oper am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Ein reicher Florentiner ließ vor eingeladenen Freunden zur Karnevalsunterhaltung

‚Dafne‘, ein Trauerspiel mit Musik, aufführen. „Freudig erstaunt hörten wir das Ungewohnte“, schrieb einer der Gäste, „und jeder war sich bewußt, einer neuen Kunst gegenüberzustehen.“ Zehn Jahre später begann in Europa der Triumphzug der italienischen Oper. Dies war ein neuer Faktor von ungeahnter Gewalt in der Sittengeschichte unsrer Gesellschaft. Die Ekstase der modernen Wagnergemeinde gibt nur ein schwaches Bild der Begeisterung, die jene erste Gemeinde der neuerfundenen Oper ergriff. Männer und Frauen umarmten sich und schluchzten. Jene Arien, die uns heute so kindlich vorkommen, entfesselten Ströme von Tränen und übten unberechenbaren Einfluß. Die aufrichtig brutale Sinnlichkeit wurde empfindsam süß.

Den großen künstlerischen Aufschwung Englands bezeichnet die Gründung der ersten ständigen Bühne in London. König Jakob der Erste ernennt im Jahr 1604 eine Truppe von Schauspielern — darunter Shakespeare — zu Hofschauspielern und gibt ihnen dadurch offizielle Daseinsberechtigung. Das Theatergebäude hieß the globe und wurde in einem vormaligen Kloster eingerichtet. Damals saßen bevorzugte Zuschauer auf der Szene selbst. Diese war dreigeteilt mit einer kleinern, durch einen Vorhang abgeschlossenen Innenbühne, ähnlich wie heute in Oberammergau. Darüber war ein Balkon, der allerlei vorstellen mußte, hauptsächlich aber bei historischen Stücken die Zinne einer belagerten Stadt. Diese Einrichtung hatte Shakespeare stets vor Augen. Immermann, der selbst Theaterleiter war, meinte: „Diese primitive Einrichtung der Bühne, deren Decke bei Lustspielen blau, bei Trauerspielen schwarz verhängt war, hatte Darsteller und Zuschauer in bessern, geistigen Kontakt gebracht, als alle Dekorationskünste.“

Merkwürdig äußerte sich das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum in Spanien, wo das Volk von jeher leidenschaftlich für die dramatische Kunst begeistert war. Wie einst Pompejus das Schauspiel in Rom mit den Zeremonien des Götterdienstes in Verbindung brachte, flüchtete das spanische Drama in die Arme der Kirche. Die allegorisch religiösen Spiele — die Autós — dauerten fort, als im übrigen Europa die Mysterien längst verschwunden waren. Gespielt wurde meist in der Nähe einer Kirche oder eines Krankenhauses, zu deren Gunsten man die Einnahmen verwendete Außerdem durchzogen das Land weltliche Wandertruppen, oft sogar recht armseliger Art. Manchmal bestanden sie nur aus zwei bis drei Personen und mußten die Requisiten zu jeder Vorstellung im Dorf oder Städtchen zusammenbetteln, wenn sie nicht vorzogen, das Unentbehrliche zu stehlen. Ein rührendes Beispiel der tiefeingewurzelten Theaterleidenschaft der Spanier bietet die Lebensgeschichte des Cervantes. Von orientalischen Seeräubern in Afrika gefangen, tröstete er sich und seine Genossen im Kerker durch Komödienspiel. Den Tod vor Augen deklamierten die jungen Männer die Rollen ihrer Lieblingsdichter, die sie alle auswendig wußten. Die Freude am Schauspiel und Schaugepränge blieb den Spaniern zu eigen, obwohl Philipp der Zweite und Philipp der Vierte die Komödianten des Landes verwies, obwohl die Anhänger des wundertätigen Priesters Possada auf

sein Geheiß das Theater in Cordova zerstörten, obwohl die Oper einmal abgeschafft wurde, weil man ihr das Entstehen von Pest und Dürre zuschrieb. Dieser religiöse Aberglaube erscheint besonders merkwürdig im Hinblick auf andre katholische Länder, wo man geradezu auf das Gegenteil verfiel. In den bayerischen und tiroler Bergen sollte das Spiel die Macht der Fürbitte bei verschiedenen Heiligen besitzen und von Mensch wie Tier Seuchen abhalten.

Es war sehr undankbar, von der pariser Sorbonne im Jahr 1694 zu dekretieren: Les comédiens par leur profession, comme elle s'exerce, sont en état de péché mortel. Denn Hof und Adel hatten zur Zeit Corneilles ihre einzige Bildungsstätte im Theater. Hochherzig und ritterlich fühlen, kleinliche Interessen großen Pflichten opfern, lehrte sein dramatisches Werk. Die eigentümliche Blüte Frankreichs im siebzehnten Jahrhundert hing eng damit zusammen. Als die adelige Jugend meist noch des Lesens und Schreibens unkundig war, empfing sie ihre einzige intellektuelle Erziehung durch ein Bühne. Wenn auch auf Umwegen, wurde sie auf diese Art dem Geist der Antike genähert und von feudaler Barbarei befreit. Es ist sonderbar, daß trotz diesem so offenbar veredelnden Einfluß der Bühne auf den Anstand der Gefühle der Beruf des Schauspielers und Schauspieldichters noch lange nicht zu Ehren kam, und daß ein Racine, ein Molière — jene klaren, hohen Vertreter edler Sitte — sich ihres Berufes wie einer Sünde hätten schämen sollen. Erst Voltaire brach einem vernünftigen Urteil Bahn und flößte dem Publikum Respekt ein vor jenen, die es erfreuten, rührten und besserten. Der Erfolg seiner Fürsprache zeigte sich bald während der Revolution. Mit einem Schlag war der Druck aufgehoben, der auf den Schauspielern lastete. Vielleicht stand das Theater niemals in so hohem Ansehen, wie zu jener Zeit, in der Pathos das tägliche Leben beherrschte, in der auf der Weltbühne unerhörte Trauerspiele und groteske Satyrstücke einander folgten. Der Glaube an abstrakte Begriffe hob die Tirade zum Ereignis und gab dem beau geste tiefern Sinn.

Die moderne deutsche Bühne und ihr Publikum sind aus den bescheidenen Anfängen hervorgewachsen, die im achtzehnten Jahrhundert das geistig angeregte Theaterleben eröffneten. An der Schwelle dieser Zeit steht Gottscheds Wort: „Die Verbesserung der Schauspiele wird sonder Zweifel auch nach und nach die Zuschauer selbst verbessern". Ueber das Theaterpublikum müssen sich Goethe und Schiller eifrig ausgesprochen haben. Wir treffen den Niederschlag ihrer Hoffnungen, oft auch ihres schmerzlichen Spottes in Briefen und in manchen Stellen ihrer Werke. Mit sarkastischem Lächeln spricht Goethe im Vorspiel des ‚Faust' unter der Maske des Theaterdirektors. Und selbst der sanfte Schiller weiß mit Ingrimm eines Tages im Gedicht Shakespeares Schatten aus der Unterwelt zu zitieren, um sich mit ihm über die Theaterzustände zu unterhalten. Von der Liebe zum Gemeinnatürlichen suchen die Dichter ihre Zuhörer zu der großen unendlichen, zu der höhern Natur zu bekehren. Verstaubt und trüb liegt das Weltbild vor

dem, der es nur gemeinnatürlich sieht. Glänzend, farbig, bedeutungsvoll — ein wunderbares Meisterstück — ersteht es vor dem Auge, das die Kunst sehend gemacht.

Solchen Sinnes wirken unsre Großen und Größten. Sie bauen unablässig an einem idealen Theater, einer rechten Götterburg für die Nation, wälzen Berge des Vorurteils hinweg und heben mit gewaltigen Armen prächtige Felsstücke empor, um die Tore der Burg majestätisch auszugestalten. Sie schaffen aus der Ferne den Marmor herbei und das Gold, die duftenden Hölzer und das edle Gestein, um in diesem Palast alles mit echter Köstlichkeit zu schmücken. Der feine, scharfe Lessing sinnt über die Grenzen der Künste, umreißt klar und sicher, was not tut, um ein Theatermann im besten Sinn für die Nation zu werden. Goethe gab sich dem Bühnenzauber hin als Knabe, als Jüngling mit heißer Leidenschaft. Wer bliebe ungerührt bei einer Erzählung vom Puppenspiel in Frankfurt, bei Wilhelm Meisters Irren und Lieben, das die Welt der Bretter und der wirklichen Welt so traumhaft durchdringt und verbindet? Trotz allen Einwendungen des praktischen Theaterdirektors, trotz den Späßen der lustigen Person sagt der Dichter als gereifter Mann, das Theater sei kein flüchtiger Sinnenreiz und Kitzel der Neugier, es poche an das tiefste Herz der Menschen.

Das Böse und das Gute einer Zeit zeigt sich oft am naivsten, unmittelbarsten beim Publikum des Theaters. Hier kann geprüft werden, was der Durchschnitt unsrer Zeitgenossen liebt und haßt oder in nächster Zeit durch die Macht der Suggestion lieben oder hassen wird. Unser Wohlgefallen oder Mißfallen im Theater ist nicht nebensächlich, die Nachwelt wird die wahre Höhe unsrer Kultur einst daraus messen.

Wie manche unsrer vorzüglichsten Schätze sind noch gar nicht gehoben. Die Bühne hat noch durchaus nicht alles gegeben, was sie geben kann, und mir ist, als müsse sie in nächster Zeit eine Verjüngung erfahren, als müsse sie endlich erfüllen, was ihr Schiller so besonders ans Herz legte: „Mit glücklichem Erfolg würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen. Das Stück ist noch zu hoffen, wo dieses merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Angelegenheit ist dem Staat durch ihre Folgen so wichtig als diese, und doch ist keine so preisgegeben, keine dem Wahne, dem Leichtsinn des Bürgers so uneingeschränkt anvertraut, wie es diese ist." Mir ist, als müsse sich erfüllen, was Lessings ernster Genius forderte, was ein großer Teil von Goethes Lebensarbeit wollte: das Chaos klären mit siegreichem Schöpferlächeln, dem wüsten wirren Daseinstraum göttlich edle Gestaltung geben.

Ist nicht die Form unser aller dunkle Sehnsucht? Aus dem modernen Chaos, wo sich alles verschiebt, verändert, wo die festesten Begriffe verschwimmen oder zerbröckeln, wo wir auf trübem Wasser schaukeln, lugen wir nicht alle nach festem Land?

Unruhe, Unfriede verzehrt den modernen Menschen mitten unter den

neuerworbenen Reichtümern, und der Ekel, den früher nur einzelne große Despoten kosteten, nimmt allgemein überhand. Die Form soll erlösen, denn in ihr liegt der Friede.

Jüngst modern gewesene Stücke machten uns irre an der Bühne, weil sie den Aufbau, den Stil, das Erlösungsmoment der geschlossenen Form entbehrten. Doch wir stehen vor den Möglichkeiten einer neuen großen Kunst, nachdem der fanatische Naturalismus überwunden scheint. Um ihr einen günstigen Boden zu bereiten, ist ein Zusammenströmen und Zusammenhalten der Vornehmen im Geist sehr notwendig. Diese Vornehmen dürfen sich nicht von einander abschließen, die schönsten Gefühle einkapseln, sich idealer Träume schämen. Die Feigheit der Besserdenkenden ist Schuld an jedem Niedergang des Dramas. Stets haben wir die Bühne, die wir verdienen!

Wer innerlich unfrei und zerrissen ist, kann nichts Befreiendes schaffen. Aus der modernen Literatur grinste von so viel Seiten das Gespenst des Hoffnungslosen, des Unterliegens ohne Trost und Versöhnung. Mochte sich die Kunst realistisch oder symbolistisch gebärden, die Menschen, die sie darstellte, litten unter dem Druck ihrer Umwelt und brachen willenlos unter dem Verhängnis zusammen.

Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick,
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Entsetzliche Ohnmacht! Gibt es kein Aufrichten nach solcher Zermalmung? Mit der Frage göttlicher Gerechtigkeit hat der Mensch in der Kunst wie in der Religion mächtig und verzweifelt gerungen. Wie in der seltsam bedeutungsvollen Sage von Jakob, der mit dem Engel des Herrn kämpfen mußte, hat der Mensch mit einer geheimnisvollen Macht die Kraft gemessen und sich erkühnt, ihr zuzurufen: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn! Der Segen, den er begehrte, war eine Aufklärung, ein erlösendes Wort für das Rätsel des Schicksals, eine Rechtfertigung der Tragödie des Daseins.

Der Schaffende wendet sich nicht mit Entsetzen von der Kluft ab, die unergründlich furchtbar ihm zu Füßen gähnt. Seine Gedanken schlagen eine Brücke zum andern Gestade. Ist diese Brücke auch schwach und schwank, nicht gangbar für jeden Fuß, so können doch alle mit einer Empfindung von Trost und Versöhnung den kühnen Bogen bewundern, der sich über die Tiefe wölbt. Dichtungen, die durch die eigene Größe der Größe des Schicksals gerecht werden, sind solche Brückengebilde. Sie überzeugen uns vom ethischen Wesen der Notwendigkeit und schützen die teilnehmenden Zuschauer vor Abscheu, vor dem Lachen der Verzweiflung. Sie lehren, daß die Majestät dauernder Gesetze die scheinbare Willkür beherrscht und in Harmonie auflöst.

Mit solcher Majestät und solchem Zauber umfaßt das Drama die Tiefen des Lebens. Still legt der Tod den Finger auf einen Mund, der

noch gellend seinen Haß kundgab, und das Unmögliche wird möglich, das Verhaßte geliebt, denn der Tod reift zum mächtigen Vermittler. Dies erhabene Amt läßt ihn freundlich und hold erscheinen, als Friedenbringer auftreten, nicht als Zerstörer. So versöhnt die Kunst mit der bittern Notwendigkeit des Sterbens und mit den unbegreiflichen Grausamkeiten des Lebens. In diesem Sinn löst sich die tragische Spannung und wandelt das Mitleid in milde Wehmut. Abgeklärt und vollendet erscheint das Weltbild.

Die alte mystische Aufgabe des Dramas ist es, den apollinischen Menschen mit dem dionysischen zu versöhnen, das Zwiegespaltene der großen menschlichen Sehnsucht in einen herrlichen Strahl zu fassen. Maß, Ziel und Weisheit begehrt der apollinische Mensch. Er will ordnen und bauen und, froh über das Gerechtigkeitsgefühl in der eigenen Brust, der Natur selbst menschliche Moral andichten. Er ist erzürnt und verzagt Mächten gegenüber, die sich nicht messen, nicht bändigen, nicht einordnen lassen. Aber der dionysische Mensch ist dem Gott der Begeisterung, der Verzückung, des ewigen Verjüngens und Werdens ergeben. Er fühlt sich eins mit der Natur, statt an ihr zu meistern. Er berauscht sich an ihrem Reichtum, ohne die Trauben beim Weinlesefest zu zählen, ohne die Küsse zu bereuen, die ihm der Gott eingab.

Die Feste des Dionysos zeigten den wilden Rausch des Werdens, das Unerbittliche des schnellen Vergehens. Sie blieben dem apollinischen Charakter ewig fremd und feind. Doch in den klassischen Tragödien trat der Gedanke zum Gefühl. Wo das Unergründliche des blinden, leidenschaftlichen Wollens mit allen Schmerzen, die es hervorruft, zu entsetzlich wirkt, zeigt das vollendete Drama, inwieweit der Mensch trotz allem ein Herrscher zu sein vermag. Es zeigt den Weg zur Gerechtigkeit, die stille, weihevolle Reife, wenn auch noch so viel Blüten geknickt und zertreten werden.

Dieses Ineinanderdringen von Mensch und Natur, von Ewigem und Zeitlichem gibt der tragischen Maske den unvergänglichen Ausdruck von Würde und Ruhe trotz aller Leidenschaft. Wir sind so tief eingedrungen in das große Reich der Welt, daß wir, der eigenen Kleinheit bewußt, keine Erniedrigung in dem Gefühl sehen dürfen, von einer höhern Macht abzuhängen, mögen wir sie Gott, Götter oder Schicksal nennen. Wir brauchen nur das Gewand der Schönheit, um uns trotzdem groß und erhaben zu fühlen. Das Beste und Heiligste, das uns von Religion, Kunst oder Liebe beschert werden kann, ist das Gefühl, unter sicherer Leitung zu stehen, nach einem harmonischen Lebensrhythmus zu atmen und uns zu regen. Am körperlichsten wird dies Gefühl der Beseligung, wenn wir, dem Rhythmus höchster Kunstform anvertraut, ihrer klangvollen Notwendigkeit folgen und aufgehen in dieser selbstverständlichen Schönheit. Dann dringen wir zu der hohen Weisheit empor, daß nicht die Abwesenheit von Gefahr und Schmerz das Leben lebenswert macht, sondern das Bewußtsein, gewaltigen Führern

nachzuschreiten durch alles Weh hindurch und aus dem Weh der Dissonanz stolze Akkorde der Befriedigung und Vollendung zu gewinnen.

Dann ist die Sehnsucht Schillers als unsers Freiheitsdichters erfüllt, dann haben wir die Freiheit, die er meinte. Stolz und befreit danken wir der Schaubühne, die edelsten Amtes gewaltet hat: denn ihr Zaubergeist wies uns hin mit großer Gebärde auf das Erhabene des Seins, auf die strahlende Würde der Menschheit.

Aus einer ‚Aesthetik des praktischen Lebens‘, die, unter dem Titel ‚Sieg der Freude‘, im Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart erscheinen wird.

Klage / Gedicht von Peter Altenberg

Du bist also nicht reif für objektive Freundschaft und äußerste Anerkennung Deiner mystisch-besondern Persönlichkeit!? Die sonst Niemand erfaßte außer ich?!

Du willst also das unmündige Kindchen lieber sein, das man liebkosend in die Arme nimmt und streichelt — — —!?!

Ich hab' Dich mühsam und voll adeligster Freundschaft geführt auf kühle Gipfel — — —

Wenn Du es brauchst, führ' ich Dich wieder sorgsam zurück in Deine warmen Niederungen! Von denen Du entstammst!

Brauchst Du, Schwächliche, den Geliebten von eh und je, wie ihn Marie und Anna stets sich noch ersehnten?!?

Liebegirrenden Sklaven Deiner Nichtigkeiten?!?

Willst Du, mußt Du eingeschläfert werden mit dem Wiegengesang der Lebenslüge?!?

Mußt Du es hören, daß Du wertvoll bist, statt zu vernehmen die Verkündigung, daß Du es werden könntest, für und für?!?

Mußt Du das Wort: Du bist mein Alles — — —! hören, um Dich einzulullen im Wirrsal Deines Seins?!?

Wohlan, ich selber will Dich führen zu dem Mann, der dieses Morphium Deiner Seele spendet!

Und hast Du Dich berauscht, betäubt genug am Gift des flachen Tages und der armen Stunde,

dann kommst Du vielleicht wieder für einen Augenblick zu mir zurück,

und atmest ein die Luft von Höhen, die Du damals noch nicht vertrugst!

Ich werde warten — — —.

Kommst Du aber nicht, so werd' ich fürder vom Gedanken leben,

daß Du einstmals, von einem Dichter irrgeleitet, am Weg nach oben bist gewesen!!!

Wenige vertragen die Sennhütte und Wäldereinsamkeiten.

Sie brauchen Täler und Geselligkeit. Und irgend Einer muß sie über ihre Nichtigkeit hinüberbringen, trösten — — —.

Von Gogol und Wedekind

Frank Wedekinds ‚Musik' hat bei uns, im Unterschied zu München, wo man die Modelle dieses sogenannten Sittengemäldes kennt, keinerlei Entrüstung erregt, sondern gegen eine schüchterne Opposition unerklärlich viel Erfolg gehabt. Wer ergründet die Psychologie des Publikums! Vielleicht hatte eine reklamesüchtige Preßfehde gegen Reinhardt, die der Aufführung vorausgegangen war, in diesem Publikum Erwartungen geweckt, die es sich nun nicht enttäuschen lassen wollte. Vielleicht fürchtete es in seiner snobistischen Instinktverlassenheit, entschiedene Ablehnung hinterher von der Kritik Lügen gestraft zu sehen. Vielleicht war es mit dem Protest gegen den Paragraphen 218 unsers Strafgesetzbuches so gründlich einverstanden, daß ihm neben dieser förderſamen Tendenz die künstlerische Kläglichkeit der Arbeit belanglos erschien. Vielleicht fühlte es sich von der unumwundenen Erörterung derartig heikler Probleme angenehm gekitzelt. Vielleicht war es auch ganz ehrlich von der dramatischen oder der schauspielerischen Darstellung eines traurigen Frauenschicksals gepackt. Jedenfalls ergab die Summe aller dieser und wer weiß welcher Addenden sonst noch ein hochachtungsvolles Wohlverhalten, das der Persönlichkeit Wedekinds gegenüber selbstverständlich erscheint, das aber vor seiner ‚Musik', bei der Bestialität eines berliner Premierenauditoriums, förmlich verblüffen mußte und einen darum mehr beschäftigen kann als das ganze Stück. Leo Greiner hat es hier vor drei Wochen erledigt und mich damit höchst dankenswert entlastet. Es wäre mir schwer gefallen, mich mit dieser grimmigen Kolportagedramatik näher zu befassen. „In des Bayernlandes Residenze, wo es so viel schlechte Menschen gi-ibt, ward in diesem wunderschönen Lenze eine grause Moritat verü-übt." Wirklich verübt und von Wedekind mit Haut und Haar auf vier Tafeln gepinselt, die er im Ausruferton und mit Hilfe eines langen Stockes erläutert. „Das hier ist die Clara Hühnerwa-adel! Dieser Name sagt genug wohl scho-on —." Sie ist ein Schaf und ihr Lehrer ein Schuft. Mehr ist nicht für die Individualisierung zweier Personen getan, an deren Wesen und Geschick uns ein abendfüllendes Interesse zugemutet wird. Wedekind steht, ein Schriftsteller Franz Lindekuh, zwischen ihnen und weiß selbst nicht recht, ob er als Moralmonomane den Drang, zu bessern und zu bekehren, oder als Mephisto seine Freude dran haben soll. Wir schwanken mit ihm und in unsrer Meinung über ihn. Man möchte diesen Kopf eigentlich auch heute noch nicht für so verkalkt halten, um ihm den guten Glauben an die Ernsthaftigkeit seiner kitschigen Absichten zuzutrauen; aber das hört man seinem Stück unter allen Umständen an, daß der Spiritus, mit dem

er sich früher über sich selbst lustig machte, zum Teufel und ein verdrießliches Phlegma geblieben ist. Immerhin ließe sich eine Darstellung denken, die aus dem Aschenhäuflein des frühern Wedekind die letzten Funken herausschlüge: die uns vor dem nassen Elend des Schauerstücks bewahrte und seine Konturen karikaturistisch verzerrte. Die Dame Hühnerwadel dürfte nicht umsonst so heißen, nicht umsonst Wagnersängerin werden wollen. Der fliegende Holländer, der über sie kommt, müßte ganz und gar auf Hintertreppe stilisiert sein. Was zwischen ihnen als abnorm borniert herumwimmelt, könnte sich garnicht weit genug von der Norm entfernen. Solch ein Spiel wäre ein Edelmannsfressen für sich, wenn schon das Stück damit nicht genießbarer würde. Um diese Pöbelkost Pöbelmägen eingänglicher zu machen, war es vom Kleinen Theater praktischer, daß es sich nur bemühte, innerhalb der alltäglichen Theatercharakteristik einen möglichst hohen Grad entweder von Innerlichkeit oder von Oberflächenechtheit zu erreichen. Leider nicht immer von beiden Eigenschaften zugleich. Clara Hühnerwadel sah so aus, wie ihres Verführers Frau beschrieben ist, und diese Frau wieder war zu appetitlich, um die verheerenden Seitensprünge ihres Mannes nicht in Frage zu stellen. Was war uns Wedekind, als noch vor dem Phosphorglanz seines Witzes und der Beweglichkeit seiner Dialektik solche Wahrscheinlichkeitsberechnungen verstummen mußten! ‚Musik' zeigt ihn in einem Stadium der äußersten Erschöpfung, die durch eine Regiebemerkung in seinem mitleidswürdigen Pamphlet ‚Oaha' in etwas erklärt wird. Diese Bemerkung enthält einen unsäglich plump und abgeschmackt klingenden Angriff auf Reinhardt, dessen Wagemut Wedekind seine Geltung und einen gewissen Wohlstand zu verdanken hat. Zu verdanken? Eben daher stammt seine fanatische Wut. Er fühlt, daß eine begüterte Angesehenheit die Sphäre ist, in der seine jakobinische Frechheit zur königstreuen Friedlichkeit, sein bürgerschreckender Satanismus zu langweiliger Sentimentalität, sein Philisterhaß zur Philisterähnlichkeit wird und bereits geworden ist. Als Feind der Gesellschaft war Wedekind ein großer, originaler Künstler. Als Mitglied der Gesellschaft ist er ein kleiner Kläffer mit stumpfem Gebiß, ist er ein öder Macher, soweit man ohne Beherrschung des Handwerks ein Macher sein kann.

Reinhardt sollte Böses mit Gutem vergelten und den Wedekind der Gegenwart durch den Wedekind der Vergangenheit in Vergessenheit bringen. Die Komiker, etwa für den ‚Liebestrank', hätte er. Zwischen den großen Abenden seiner beiden Bühnen war es eine willkommene Erholung, diese Komiker in Nikolai Gogols ‚Heiratsgeschichte' paradieren zu sehen. Das ist zunächst ein derber Schwank über die nicht gerade spezifisch russische Erscheinung der Heiratsvermittelei. Die ärmliche Fabel ist, auf breiter

Grundlage und ohne Bewegung, in szenischen Bildern entwickelt, die nicht durch die rücksichtslos scharfe satirische Tendenz des ‚Revisors' zusammengehalten werden. Den Gogol dieser ‚Heiratsgeschichte' fordert die Schäbigkeit und Verlogenheit seiner Mitmenschen noch nicht zur schonungslosen Geißelung, sondern erst zum launigen Spott heraus. Es ist ein Spott, der zuspringende Schärfe mit geradezu träger Behaglichkeit vereint und zum Schluß für einen Augenblick von skeptischer Nachdenklichkeit vertieft, für einen andern Augenblick von einer sanften, gerührten und in ihrer Wortkargheit auch rührenden Wehmut verschönt wird. Unter der Hülle von Schäbigkeit und Verlogenheit lugt, nur für einen Augenblick, bei einem der Freier so etwas wie eine Seele hervor, und der Dichter scheint sagen zu wollen, daß alle Menschen im Grunde arme Teufel sind, die ein bischen Glück gleich versöhnlich und anständig machen würde. Es ist der zweite ernste Augenblick dieses Schwankes, wenn ein andrer Freier seinerseits vor dem Glück Reißaus nimmt, und man sieht wieder das gütige Lächeln eines Lebenskenners, der uns in zwei Sorten von Schlemihlen einteilt: in solche, die dem Glück erfolglos nachrennen, und in solche, die dem Glück erfolgreich davonrennen. Von hinten her erhöhen diese zwei Augenblicke den Schwank schließlich doch zu einer — nur technisch unzureichenden — Komödie. Wo sie auftauchen, hätte eine grobe Regie einen Zaunpfahl hingepflanzt. Die Regie der Kammerspiele schlug behutsam einen leisern, langsamern Ton an, und wer hören wollte, wußte Bescheid. Bis dahin hatten eine Anzahl schauspielerischer Spaßvögel ihre Komik in unbedenklichem Uebermut ausgegeben. Die Höflich nöhlte alle Albernheit der Welt aus sich hervor und sah aus wie eine Kuh, eine blonde, dicke, wabblige Kuh, deren Zukunft mindestens anderthalb Dutzend Kälbchen sind. Die Wangel war in ihrer ungewaschenen Fettigkeit ein jüdisch Weib, wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen. Herr Großmann hatte sich eine skurrile Viereckigkeit angestopft, die durch die drolligsten asthmatischen Faucher vorwärts gestoßen wurde. Herr Blümner hauchte von dem provokant gesträubten Schopf bis zu den kratzfußbeflissenen Storchbeinen hinunter eine unbeschreibliche Grandezza aus. Herr Biensfeldt wirbelte mit atemloser Energie, ein unbezahlter Schadchen aus eigener schadenfroher Ehekrüppelschaft, die Possenpärchen und die beiden Tragikomiker durcheinander. Den nachdenklichen Augenblick hatte Herr Waßmann, den man den seriösen Ansprüchen humorhafter Figuren gewachsen wußte. Den wehmütigen Augenblick hatte Herr Arnold, der bisher nur als Drastiker geschätzt war. Jetzt hat er sich durch die Zartheit seines vorüberhuschenden Schmerzes als ein Menschendarsteller, wenn noch nicht großen, so doch echtesten Kalibers erwiesen. So ergiebig sind bei Reinhardt auch die Zwischenabende.

Berliner Schauspielkunst / von Julius Bab

Vor mehr als zwei Menschenaltern hat Heinrich Heine schon einmal über Berlin geschrieben: es wäre eigentlich gar keine Stadt, nur ein Platz, auf dem sehr viele, verschiedenartigste Menschen zusammenkämen. Und doch schwebt uns Heutigen die Preußenhauptstadt jener Zeit mit ihren paar hunderttausend Einwohnern fast wie ein idyllischer, recht fest geschlossener Lebenskreis vor, der freilich von einer Zahl weltstädtisch ruheloser und fremder Existenzen durchflutet war, dessen festen und bleibenden Inhalt doch aber eine Menge höchst bodenständiger Bürger ausmachten — ‚alte Berliner‘, wie sie nunmehr fast ausgestorben scheinen, wie wir sie aber wohl alle noch als ‚Originale‘ gekannt zu haben g'auben. Und das war ein Menschenschlag (Fontane hat ihn in gewissen Typen verewigt) von höchst ausgesprochener Physiognomie: Leute mit der ganzen Nüchternheit, Sachlichkeit und dem robusten Nützlichkeitssinn des Märkers, aber mit einem leisen Anflug weltstädtischen Großmannstums, mit ein wenig prahlerischer Aufgeklärtheit und einem Witz, der zuweilen prätendierte, boshaft zu sein; der aber stets von einer innern Gutartigkeit durchleuchet war. Ein von der Stadtkultur ein wenig gelöster und pazifizierter Märker: das war der Berliner alten Schlages. Daß trotzdem schon zu seiner Zeit ein Betrachter in Berlin so gar nichts von heimischem Bürgertum empfand, so ganz nur geographisch-politisches Gebilde, Weltstadt für Fremde in Berlin sah, muß uns nachdenklich machen: Wir spüren das heutige Berlin auch als nahezu abstrakte Großstadt, als einen Platz, auf dem sich gegenwärtiges Leben so rasch, so reich, so unablässig kreuzt und verschlingt, daß uns dieser Ort mit Verehrung, Dankbarkeit, ja selbst Liebe erfüllen kann, um der Fülle ungeschminkter Wirksamkeiten willen, die er uns darbietet. Aber ist Berlin nun wirklich so ein in sich steriler Tummelplatz für fremdes Leben? Betäubt nicht etwa nur das Weltstadtgetöse unser Ohr, lenkt nicht etwa das Arbeitsgewirr der deutschen Reichshauptstadt nur unsern Blick so stark auf sich, daß uns ein Kern, der all das trägt, eine märkische Bürgerstadt ganz unbemerkt bleibt? Liegt das eigentliche Berlinertum nur dem zeitgenössischen Blick wieder so verborgen, wie es sich schon für Heinrich Heine unter den Großstadtallüren der Preußenresidenz versteckt hielt, und wird es im Abstand einiger Generationen vielleicht auch so plastisch sichtbar werden, wie der Berliner der dreißiger und vierziger Jahre es uns heute ist? Vielleicht wird schon der nächsten Generation der Berliner der neunzehnten Jahrhundertwende wieder als ein klarer bodenständiger Menschentypus sichtbar, vermutlich eine Fortentwicklung des Fontanischen Bürgers: märkisches Blut, aber nun noch schneller bewegt, lebhafter durchwärmt von der Großstadtluft, die immer noch ‚frei‘ macht: frei, tätig und tüchtig, human und furchtlos — aber etwas respektlos auch und (hier nur die märkische Anlage fortentwickelnd) phantasielos!

Diese Dinge muß man einmal durchdacht haben, wenn man die Frage nach einer ‚Berliner Schauspielkunst‘ stellen will. Denn das ‚Theater‘, als eine viele verschiedene Kräfte einende Institution, wird wie jedes organisatorische Unternehmen an jedem Platze gedeihen, der vielerlei begabte Menschen in lebhaften Verkehr setzt; und tatsächlich hat Berlin seit einem Menschenalter in mehr als äußerlichem Sinne die Führung auf dem Gebiet des deutschen Theaters. Eine Kunst aber wird die Farbe einer Stadt nur dann tragen können, wenn diese Stadt mehr als ein Sammelbecken für vielerlei Menschen ist, wenn sie in ganz besonderer einzigartiger Weise das Leben spiegelt und all ihren Kindern, wie verschieden geartet sie auch sein mögen, etwas Gemeinsames mitgibt — wenn sie, mit einem Wort, selber ein lebendiges Individuum ist. Und vollends die Schauspielkunst, die nicht nur durch den Geist lebendige Menschen, sondern auch in dem Körper lebendiger Menschen bildet, kann nicht von einem lediglich geographisch und sozialpolitisch fixierten Punkt ein Gepräge annehmen: nur ein Menschenschlag mit ganz bestimmter, durch Landschaft und Klima, historische Tradition und wirtschaftliche Lage fixierter und vererbter Blutmischung, kann eine besondere Art Schauspielkunst begründen. Wenn es also ganz gewiß ist, daß ein sehr bedeutsames berliner Theater existiert, so ist doch noch fraglich: gibt es berliner Schauspieler?

Eine berlinische Schauspielkunst im Sinne einer bestimmten Stilrichtung, einer ‚Schule‘ gibt es, oder gab es doch, allerdings; ein sogenannter ‚Berliner Stil‘ hat ja zu Beginn der neunziger Jahre von der Freien Bühne und Brahms Deutschem Theater seinen Siegeszug angetreten. Aber das Prinzip nüchterner Sachlichkeit, unerbittlicher Natürlichkeit, unter das damals Schauspielkunst gestellt wurde, und das freilich nicht zufällig in Berlin reifte, war doch eben noch mehr Sache theatralischer Organisation, war theoretischer Ueberbau, dem eine Regie eine zeitlang den Schein eignen Lebens leihen konnte — bis die ihr unterstellten Individuen herauswuchsen und es sich erwies, daß der ‚Berliner Stil‘ doch im Grunde nichts gewesen war, als ein Glaube, den das Zusammentreffen einiger bedeutender schauspielerischer Individuen innerhalb realistischer dichterischer Aufgaben bei gewissen Betrachtern erzeugt hatte. Die schauspielerischen Persönlichkeiten aber, die das wirkliche Leben unterhalb dieser Theorie darstellten, waren durchaus keine Berliner: es war die überall umspürende Nervosität und das psychologische Raffinement des Galiziers Reicher, die slavisch dumpfe erdige Kraft des Schlesiers Rittner, die breitschultrig vollsaftige Lebendigkeit des Mecklenburgers Hermann Nissen, die durchaus internationale energische Geistigkeit, die dialektische Schlagkraft der (in Konstantinopel gebürtigen) Rosa Bertens — und höchstens die herrliche Blüte von Else Lehmanns reicher Weiblichkeit mag mit einer ihrer Wurzeln aus der rauhen Erde Berlins ein weniges von ihrem Lebenssaft gezogen haben. Auch die paar in Betracht kommenden Talente, die allenfalls als Nachwuchs dieser Naturalisten gelten könnten, haben nichts eigentlich Berlinisches an sich: weder

die stumpf nervöse, stets etwas gedrückte Charakterkunst Paul Biensfeldts, noch das farbenfrischere und derbere Pleberjertum des Hans Marr, noch die weitergreifende, in stilistischer Hinsicht aber ganz in ihren jüdischen Rassemerkmalen gebundene Natur Rudolf Schildkrauts. Im ganzen war es also durchaus nicht berliner Blut, das in jener Schauspielkunst pulsierte, und es war nur etwa der (ein wenig nicolaitische) Geist der kritischen Stimmführer berlinerisch, als er aus dem Wirken dieser schauspielenden Menschen das naturalistische Dogma des ‚Berliner Stils' proklamierte.

Kamen diese Künstler nun der berliner Lebensart in einem Punkte wenigstens (durch ihren unphantastisch strengen Wirklichkeitssinn) nahe, so hat doch die Theatergeschichte der letzten Dezennien bewiesen, daß man in Berlin Erfolg und Popularität gewinnen kann, ohne in irgend einem Sinne berlinerisch zu sein. Unser erster (und einziger) Heldenspieler Adalbert Matkowsky ist zwar so gut wie Berliner, und er hat zuweilen Momente breiten Behagens und scherzender Gemütlichkeit, in denen diese Qualität in ganz richtigen berlinischen Dialektanklängen sich dokumentiert; aber das ist doch ein zu belangloses Teilchen im Ganzen dieses riesigen Temperaments, als daß man seine Kunst als berlinisch in einem wesentlichen Sinne ansprechen könnte. Und wie viel weniger noch kann bei dem andern Künstler von Berlinertum die Rede sein, der Jahrzehnte lang von allen berliner Schauspielern am meisten gefeiert und geliebt war: Josef Kainz mit dem singenden Feuer in der Kehle und der zitternden Grazie des Gliederspiels ist nicht umsonst unter den südlichsten Deutschen geboren, wo die Magyaren herrschen und die Italiener nah sind. Und nachdem er an Wien verloren gegangen war, teilten die Berliner sein Erbe an Künstler von ebenso entschieden fremder Art aus: neben dem Vollblutitaliener Moissi steht heute ein so rein nordgermanischer Mensch wie Friedrich Kayßler mit seinem Dürerantlitz, seinen rauhen Hebbeltönen und seinem schweren Gefühlspathos im Vordergund. Den Löwenanteil am Kainzschen Erbe hat aber sein Nachfolger im Brahmschen Ensemble, Albert Bassermann: ein prononzierter Badenser und mit seinen lässig-aristokratischen Geberden, seinem Ton tiefer und vornehm beherrschter Leidenschaft so berlinfern wie möglich. Unter Bassermanns Zeichen aber scheinen mir die erfreulich zahlreichen jungen Kräfte zu stehen, die der schauspielerische Nachwuchs in den letzten Jahren gezeitigt hat. Nicht als ob Bassermann eine ‚Schule' hinter sich hätte! Aber in seinem Ton ist bisher am größten und reinsten das Pathos getroffen, das aus dem Herzen unsrer Generation drängt, und so gemahnt es uns stets an Bassermann, wenn jüngere Talente aus der gleichen Stimmung heraus zu schaffen versuchen. Eine Leidenschaft, der ein geistiges Element Form und stolze Haltung zu geben beflissen ist, eine Kraft, die minder durch Ausbrüche als durch unterirdisches Brausen, rhythmisches Pochen innerhalb jeder Regung, drohend groß und erschütternd wirkt — diese Grundzüge Bassermannscher Kunst geben die jüngeren in mannigfachen Variationen: wir haben, neben der breiten kernhaften Westfalenart Albert Steinrücks,

das mehr geschmeidige und mehr nervöse Talent Erich Ziegels, neben der rauhen, aus Brutalität und Intelligenz merkwürdig gemischten Kunst des Norddeutschen Paul Wegener die fast feminine Art Alfred Abels aus Sachsen, der mit den gleichen weichen Molltönen blasierten Humor und bodenlose Melancholie singen zu lassen weiß; und neben dem ausgesprochen jüdischen Ludwig Hartau, einem außerordentlichen Sprecher, dessen schwelendes Temperament sich zuweilen in Ekstasen entladt, die an die Wildheit der prophetisch Besessenen gemahnen, haben wir die gleichmäßiger verteilte Kraft Adolf Edgar Lichos, eines Südrussen, in dessen Gestalten sich slavische Gefühlsweichheit und männliche Energie zu einem herzhaften Ton von oftmals ergreifender Eigenart durchdringen. Alles sehr bemerkenswerte Variationen des großen von Bassermann angeschlagenen Themas -- aber eine berlinische ist nicht darunter. Diese modernste Art tragischer Schauspielkunst scheint mit der nüchternen Vernünftigkeit, hurtigen Geschicklichkeit, gutmütigen Ueberheblichkeit, die man sich im Wesenskern des alten und etwa noch lebendigen Berlinertums vorstellen muß, ganz unvereinbar. (Fortsetzung folgt)

Caruso / von Sperando

Wer Italien kennt, weiß, daß Caruso nicht als etwas ganz Unerhörtes dort auftaucht. Der sanfte Lufthauch, der den Wohllaut schafft, macht aus den sorglosen Frohnaturen wahre Schatzkammern von Tönen. Aber die gleiche, jedem Problem, jedem System abgewandte Sorglosigkeit, dem Musiksinn so hold, stürmt gegen die Kultur, die Probleme stellt, Systeme gebiert. Die Leichtigkeit des Tonansatzes, die Natürlichkeit des Atmens hemmt ebenso die feinere Stimmkultur, wie die Lust und Freude an der Kantilene, die Kraft, sie zu erfinden, die feinere Kultur des musikalischen Satzes befehdet. Der Wohlklang, die Musiknatur, die ausdrucksvolle Geste, die Intelligenz geben sich mit einem für den Nordländer unbegreiflichen Aufwand in den Trivialitäten des Lebens aus: ein musikalisches Analphabetentum lebt und vergeht unbekannt, unberühmt. Hat einen von ihnen der Funke des Ehrgeizes berührt, tritt er in den Kreis der Zivilisation, dann steigt er und steigt. Im gleichen Augenblick wendet er der Heimat den Rücken, wie die Tausende von Landsleuten, die im Ausland den Erwerb suchen, den die heimatliche Scholle ihnen versagt. Der italienische Sänger, den seltsame Umstände den Wert der Kultur gelehrt, ist kein Sänger Italiens mehr.

Wohlklang, Musiknatur, Geste, Intelligenz haben sich bei Caruso zu völliger Harmonie zusammengefunden. Er tritt uns entgegen als ein Künstler, der es scheinbar nicht wahr haben will, daß er allein den Enthusiasmus entfesselt. Wagnerscher Geist ist in ihm: der Personenkultus wird scheinbar verachtet. Nur scheinbar. Denn die Intelligenz übt sich an dem, was klein ist, und

die bis in alle Einzelheiten durchdachte Leistung ist der größte Trumpf, den man ausspielen kann. Ein solcher Canio ist noch nicht dagewesen. Er wird mit aller denkbaren Feinheit der Psychologie ausgestattet. Die Hände sprechen eine stilisierte Sprache, die doch die Urkraft ahnen läßt. Das klangvolle Wort und der strahlende Ton, beruhigend in seiner Tragfähigkeit, bewundernswert in seinem Auf und Ab, vollendet das Werk der Charakteristik. Bleibe ich nach solchem Erlebnis starr, so frage ich mich bald nachher, ob die Kunst, aus Kleinem Großes zu schaffen, die höchste ist. Nein, gewiß nicht, und Caruso ist schon gescheitert, wo ein Don José ihn einen ganzen Abend lang, nicht nur wenige Minuten in Atem hielt. Er bleibt noch groß als Radames, als Herzog im ‚Rigoletto'.

Vielleicht ist Antonio Scottis Spannkraft größer. Vielleicht. Ich ahne es. So ganz absichtslos und fein wirkt seine Kunst, die den höchsten klanglichen Reiz, den höchsten Effekt nicht zu suchen und nicht zu finden vermag. Ich ahne es, wenn ich seine Hände, wie im Prolog, so breit ausladend, so echt italienisch, so nervös sprechen sehe. Er ist ein zivilisierter Landstreicher, von dem Teufel Alkohol im vollen Ausdruck der Empfindungen behindert; auch ein Erlebnis, das man nicht vergißt.

So waren denn die ‚Bajazzi' von Leoncavallo viele, viele Male über diese Bühne gezogen, und die Schlagkraft, die sie dem Aufbau, der Grazie seiner Sangrhythmen verdanken, war gedämpft worden durch die aufdringliche Lyrik, die den Stempel der Unechtheit trägt. Man war gleichgültig, ja unwillig geworden. Hier aber fand sich ein fast italienisches Ensemble, und man war im Innersten gepackt.

Die ‚Bajazzi' schrumpfen nun wieder auf ihren wahren internationalen Wert zusammen. Die Sänger ziehen von dannen. Die Feiertage des Opernhauses sind vorüber.

Antipoden der Kritik / von Felix Stössinger

Fedor Mamroth und Paul Goldmann

Mit meinen schwachen Kräften will ich versuchen, des Unheils Lauf zu hemmen und abwendige Freunde den Kritiken Fedor Mamroths zurückzugewinnen. Der Mann ist wirklich nicht so schlecht, wie der Reklamerummel seiner Preßbrüder und ein Animierfeuilleton seines leiblichen Neffen Paul Goldmann (in der Frankfurter Zeitung vom achtzehnten Oktober) vermuten läßt. Er ist kein Großer im Reiche der Kritik, aber er darf für die sprichwörtliche Impotenz, die wir von seinem Blute in allen Dingen der Kunst gewöhnt sind, nicht büßen.

Es wäre falsch, aus der Form seiner Arbeiten auf seinen Wert zu schließen. Nach ihr beurteilt, wäre er sein Lebtag nichts als ein Reporter

gewesen; hätte sich nie aus seinen Anfängen losgerissen. In Wirklichkeit hatte Fedor Mamroth die Energie, seine Begabung für die Kritik aus seinem Berufe geistig herauszuarbeiten. Vielleicht wäre es besser zu sagen: sich in seinem Berufe heraufzuarbeiten; denn am Ende war er doch nur ein journalistischer Tagelöhner geblieben. Ein seltsamer Dualismus hinderte sein Talent, sich frei zu entwickeln; er fühlte sich wie von Bleisäcken zu Boden gezogen und wagte nicht, über die Vergangenheit, die ihm Gegenwart bedeutete, hinauszugehen. Er war ein Schüler Speidels und fand nicht den Mut, Speidels Form zu sprengen. Er war ein Kritiker, zweifellos ein Kritiker, aber kein Talent, das über das Kunstwerk hinaus sein innerstes Selbst entwickelt und seine elementaren Empfindungen über die pedantisch sorgsame Gerechtigkeit des Kunstkrittlers stellt. Ihm fehlte der Adel eines verzehrenden Hasses und das Temperament einer leidenschaftlichen Liebe. Er war ein Bürger, ein liebenswürdiger Bürger, und erhob nie den Anspruch, höher gewertet zu werden. Seine Bescheidenheit war echt, bewußt und vornehm.

‚Aus der Frankfurter Theaterchronik' heißen die beiden Bände Fedor Mamroths, die im Verlag von Egon Fleischel & Co. zu Berlin erschienen sind. Siebenhundert Seiten vom Format dieser Zeitschrift füllen die Kritiken neunzehn langer, reicher Jahre seiner Entwicklung. Der letzten neunzehn Jahre seines Lebens. Ein Teil seiner Seele spricht aus den welken Blättern der für den Tag bestimmten Gedanken. Ein Leben voller Arbeit und Sehnsucht rollt sich vor den Blicken der Leser ab, und der graziöse Charme eines guten Menschen tritt als Merkmal seiner Person vor den Beobachter hin.

Mamroth ist kein Künstler gewesen, sondern nur ein künstlerisch empfindender Mensch. Er fühlte vielleicht nie das Bedürfnis, für seine Wahrheiten ein neues Gewand zu wirken, für seinen Inhalt eine neue Form zu finden. Den tragischsten Drang des Künstlers, eine eigene Technik der Form aus der schäumenden, gährenden Fülle der innern Erlebnisse hervorzubringen: diesen Drang hat Mamroth nie gekannt. Ein Bürger revolutioniert nicht, und Mamroth begnügte sich mit dem, was da war. Er goß die traditionelle Schablone der Reportage neu aus, aber nicht um. Er fühlte seinen Atem nicht durch den Schnürleib der Überlieferung beengt: er nahm, was er fand, und hantierte damit, so gut er konnte.

In seiner Sprache tritt die Bewußtheit, am Alten nicht rühren zu wollen, noch deutlicher hervor und verdunkelt die Erkenntnis, am Alten nicht erfolgreich rütteln zu können. Mamroth hat in den ersten Jahren seiner Theaterchronik die Sprachkonfektion des Dutzendjournalisten mit allen erstarrten Fehlern und häßlichen Ausdrücken unverändert benutzt. Er wußte noch nicht, daß sich die Sprache des Künstlers aus viel kleinern Partikeln zusammensetzt, als die eines gedankenlosen Gewohnheitsplauderers. Dieser komponiert die Rede aus präparierten Holzschnitten, jener arbeitet mit einzelnen Buchstaben. Mamroths Kunst bestand nun darin, die fertigen

Bilder immer mehr durch einzelne Typen zu verdrängen. Für ihn war es äußerst schwierig, seine eigenen guten Gedanken selbständig auszudrücken, ihnen die Kleider immer wieder neu zuzumessen, ohne die Leser zu verletzen. Und da hat er denn doch ein bischen versagt. Er führte für die Phrasen des Journalisten die des ‚Auchdichters' ein; er bezog das ganze Arsenal der Poesie frisch von der Familienromandialektik bessern Zuschnittes und gewann dadurch jenes viel gerühmte, klare, durchsichtige Deutsch, das von der Bourgeoisie so drollig hoch geschätzt zu werden pflegt. Also die Sprache schenkt Mamroths Kritiken wahrhaftig nicht den Hauch eines Kunstwerks, sondern sein in die Arbeiten verflochtenes theoretisches Künstlertum. Mamroth gab sich selbst wieder; er ließ die Leser in den Spiegel seiner Seele blicken; er versuchte nicht, den Abdruck seiner Gefühle zu verwischen, Ärger als Wehmut vorzutäuschen; er ächzte nicht oder doch nur selten über die Leiden seines Metiers: denn er war mit Hirn und Herz bei der Arbeit. Die Freude an der Kritik der Bühne erklärt seine Begabung. Diese Freude, die so natürlich und deswegen so rar ist, muß nicht als Basis oder Folge seiner Urteilsfähigkeit angesehen werden. Aber sie ist unbedingt für die Kausalität seines tiefen Theaterverständnisses in Betracht zu ziehen. Bei Fedor Mamroth findet man die überraschendsten Atelierkenntnisse des Theaters. Es genügt nur selten, das auf den Instinkt zurückzuführen. Mamroth aber hat ihn ganz gehabt. Er fühlt, worum es sich handelt. Er schätzt diese Kenntnisse und weiß, daß die von Dutzendschreibern gescholtene Mache, die Technik, ein schwer zu erwerbendes Gut ist. Doch sein künstlerischer Gefühlsreichtum schützt ihn davor, diese Technik zu hoch zu werten. Er weiß, daß es nur Form ist.

Paul Goldmann weiß das nicht, wie er so vieles andre nicht weiß. Er ist ein durch und durch schlechter Musikant; aber er bemüht sich nicht einmal, ein guter Kerl zu bleiben. Er kennt die Atmosphäre seiner Leser und weiß, daß sie seine Behauptungen gar nicht nachprüfen können. Er stellt die berliner Kritiker als eine Gesellschaft von Schurken und Dummköpfen hin, sucht durch boshafte Entstellungen einen falschen Eindruck von Dichtungen zu erregen, durch Zitate, die aus dem Zusammenhang gerissen sind, durch Zitate, deren Wortlaut er ungenau wiedergibt, durch Zitate, die er glatt erfindet. Für ihn ist das Wesen des Dramas die Handlung. Er sieht nur, was er mit seinen Augen sehen kann; er sieht nur mit der Netzhaut, nicht mit dem Herzen. Für jeden Dichter heißt es darum, sein Todesurteil aussprechen, wenn seine Arbeiten nach Goldmannschen Prinzipien gerichtet werden.

Goldmann hat nämlich Prinzipien. Er las einstmals die Kritiken seines Onkels Mamroth mit großem Eifer, und es mißlang ihm nicht, sie vollkommen mißzuverstehen. Seitdem schwärmt er für die Technik der Franzosen. Seitdem schwärmt er für Stücke mit spannenden Handlungen. Seitdem schwärmt er für Dramen, in denen die Pferde, aber nicht die Menschen charakterisiert werden, wie in Beyerleins ‚Zapfenstreich'. Der Reporter der

Neuen Freien Presse hat sich nicht geschämt, die Bonnschen Detektivkomödien aus künstlerischen Gesichtspunkten heraus zu erklären. Für Erfüllungen einer Sehnsucht auszugeben, die das moderne Drama ihm nicht befriedigt hat.

Aber Goldmann fühlt auch eine innere Mission in sich: den Niedergang des deutschen Dramas, nein, des internationalen literarischen Dramas zu beweisen. Er nennt das Dichterische literarisch, und das Literarische bespeit er. Er kämpft nicht mit vergifteten Pfeilen (seine rostige, stumpfe Feder verbietet diesen Vergleich), sondern wirft plump mit Steinen um sich. Wenn seine falschen Zitate nicht ausreichen, fälscht er auch noch den Gang der Handlung. Er verschweigt Episoden, Charaktere, wichtige szenische Bemerkungen und träufelt Hohn (Du lieber Gott!) in seine Inhaltsangaben, so daß der bedauernswerte Leser gar nichts mehr weiß.

Nach alledem ist nicht zu begreifen, warum er Mamroth den letzten großen Kritiker nennt. Je höher der Onkel steigt, um so tiefer sinkt der Neffe. Mamroth hält Hauptmann für einen Dichter, die französischen Techniker für Techniker, Sudermann für einen Macher und hat vor zehn Jahren für den ‚Sommernachtstraum' prophetische Wünsche geäußert, die Reinhardt später erfüllt hat. Goldmann beschimpft Hauptmann bei jeder Gelegenheit, schwärmt für die französischen Techniker und hat sich bis heute noch nicht über Reinhardts Wiedererweckung des ‚Sommernachtstraums' beruhigt. Wenn er Mamroth einen der letzten großen Kritiker nennen will, so mag er es tun; aber nicht vergessen, daß die Betätigung seines Reklamegenies dem toten Freunde nur schaden wird. Er soll sich hüten, alle andern Kunstrichter herabzusetzen und die Lächerlichkeit seines Deutschs noch durch die Feigheit seiner Angriffe zu überbieten. Goldmann kämpft wie der Junker Bleichenwang: „Da hast Du noch eins!" — und läuft davon. Warum findet er nicht den Mut, zu sagen: Bahr, Harden, Eloesser, und wie Ihr alle heißen mögt — Ihr taugt nichts. Ihr seid entweder Germanisten oder taub für die Stimmen der Kunst! Nein, Goldmann scheut das unauslöschliche Gelächter seiner Leser und kriecht deswegen von hinten herum in die Nähe seiner Objekte. Krakehlen wirkt immer; Namen werden nicht genannt; wer kann ihm was beweisen?

Aber ein paar wahre Behauptungen hat Goldmann doch aufgestellt. Daß unendlich viele Kritiken von unendlich wenigen Kritikern herrühren. Daß der Einfluß vieler Kritiker nicht auf der Macht ihrer Persönlichkeit, sondern der Macht der Zeitungen beruht, in denen sie schreiben. Man sieht, der Reporter der Neuen Freien Presse muß immer wieder von sich selber reden.

... Mamroth und Goldmann schrieben und schreiben in Blättern, die Dokumente des Journalismus geworden sind. Aber der eine schrieb Kritiken, und der andre bewies und beweist, was er an einem ähnlichen Thema bis zum Ekel oft zu argumentieren versucht hat: Den Rückgang der deutschen Kritik.

Rundschau

Louskáček

Man kann jetzt eines der größten Vergnügen der Welt haben, ohne Widerrede, wenn man in Prag ist und im tschechischen Theater dieses Ballett besucht, Louskáček, den ‚Nußknacker‘ von Tschaikovskij. Es handelt von gar nichts. Keine Konflikte gibt es darin, nichts Geistreiches, nicht Tragik, nicht Verwicklung. Sondern einfach wie ein glatter Film rollt alles vorbei, alles in sich selbst nur begründet, in sich selbst gehalten und aufgehoben, und alles so süß den Augen und Ohren ... So stelle ich mir ein vollkommenes Drama vor, eine vollkommene Belustigung: ohne Verlegenheit wird an grundlose Szenen ein Tanz, an Tänze eine grundlose Szene geknüpft. Und wer ist so stumpf, daß es ihn nicht vergnügte, ganz große Mäuse wie Känguruhs über die Bühne hüpfen zu sehen, in glänzenden graugrünen Fellen aus Samt, und gegen sie im Kampfe aufgestellt eine Gruppe buntester Schildknappen? Es wird sogar geschossen, ja, eine Kanone wird abgefeuert. Dann tanzt man weiter. Alle Kämpfe der Erdoberfläche, das wünscht mancher und namentlich in diesen Tagen, sollten auf so humorvolle Weise ausgetragen werden. Würde das vielleicht irgend jemandem schaden? ... Und ebenso vorbildlich ist die Art, wie Tschaikovskij auf einem Harfen-Glissando über die gesamte Melancholie der Erdoberfläche hinweggleitet, hinauf zum Sternenhimmel voll von Flöten-Tonleitern in Terzen. Da kann man erfahren, wie das ist, wenn elegante Leute ausgelassen sich benehmen, wenn am Hofe lustig es zugeht. Kein andrer Komponist hat das so: Kerzenbeleuchtung, Uebermut, Wohlstand. O, und die Schwermut dieser Melodien, es ist eine Schwermut, über die vornehmsten Kanapees hingelagert und ein ringgeschmücktes Händchen gestützt an eine parfümierte Stirn-Frisur, während die Parklandschaft von Somoff ins Boudoir hereinglitzert, im Mondschein nicht so sehr als im Zerrieseln des modischesten Feuerwerks ...

So wurde es hier auch aufgeführt. Luxuriös, russisch, mit einem Wort: vortrefflich. In einer weißen Lichtung, schneeverweht im Eiszapfen-Walde, hinter weißen Gazeschleiern sah man aus lockern Schneeflockenhaufen Mädchen hervorgezaubert, Feen in weißen Locken, weißen, lichten Tüllkleidchen, weißen Atlasschuhen, und nur ihre rosigen Busen taten einem leid, die in dieser blendenden Kälte abfrieren mußten, trotz aller Walzerschritte, abfrieren und vor Frost immer rosiger, röter, härter, brennender erscheinen. Ach Gott, mitten in der freien unwirtlichen Natur Ballerinen; es war ein aus Mitleid, Grausamkeit und Sinnlichkeit gemischter Effekt. Die ganze Bühne nur Weiß und Rosa, das vergesse ich nicht so bald ... Gewißlich aber noch später die schöne Primaballerina Anna Korecká, wenn ich sie überhaupt jemals vergesse.

Max Brod

Königsberger Uraufführung

Königsberg hat seit Menschengedenken zum ersten Mal wieder eine Premiere gehabt. Leider lag

das Ereignis nur in der Uraufführung selbst, nicht in ihrem Gegenstand. Das vieraktige Schauspiel ‚Ketten' von Arno Hagen, ist ein aus etwas Gut und viel Böse gemischtes Tendenzstück. Ein jüdischer junger Mann aus einem kleinen schlesischen Nest fühlt den Drang in sich, Offizier zu werden. Angeblich wegen hoher Begabung. Als Einjähriger fertigt er, nach sechs bis sieben Monaten Dienstzeit, eine strategische Arbeit, die alle Vorgesetzten in Erstaunen setzt und ihm Auszeichnung vor der Front einträgt. Der Fall mag im nächsten Jahrhundert einmal vorkommen; einstweilen glaubt mans nicht. Glaubt auch nicht, daß Samuel Lehmann wirklich einen besondern Beruf zum Militär hat. Denn, soweit wir ihn kennen lernen, ist er ein scheußlicher Drückeberger: im Regiment verleugnet er sein Judentum, zu Hause sein Offizierstum. Deshalb trifft ihn auch gerechte Strafe. Schuß in die Brust beim Duell mit einem Kameraden. Natürlich hätte auch Gegner fallen können; dann aber kein Abschluß mit Stimmung . . . ‚Morgenrot, Morgenrot . . .' und dergleichen. Das Publikum ist in Königsberg wie überall: es liebt das Theater um so mehr, je theatralischer es sich gibt. Daher also Bombenerfolg. Die unwiderleglich gute Tendenz (gegen Antisemitismus und ethische Rückständigkeit), ein dreister Theaterinstinkt, der sich nicht verblüffen läßt, Stimmungsmache und ein bischen Humor hatten gesiegt. Es ist auch kaum eine Frage, daß sich das Stück bald auf eine kleine Rundreise begeben wird, zu allen Direktoren, denen der Erfolg über alles geht. Und Arno Hagen selbst wird vielleicht noch einmal ein kleiner Philippi werden. Das ist das Fazit des denkwürdigen königsberger Ereignisses.

Regiomontanus

Kritik der Kritik

Herr Professor Eduard Engel, Verfasser mehrerer Literaturgeschichten und berliner Theaterkritiker des Hamburger Fremdenblatts, beschließt seine Besprechung von Henri Batailles Schauspiel ‚Der Clown' im Berliner Theater mit den Worten: „Gleich darauf betrügt sie den heißgeliebten Clown doch wieder, und nun wirft er sich unter die Räder eines Eisenbahnzuges". Herr Professor Engel, den man die meisten Vorstellungen, über deren literarischen Wert er zu befinden hat, nach dem zweiten Akt verlassen sieht, hat die Schlußpointe des Batailleschen Stückes schief ‚geahnt'. Denn es gibt am Ende des Schauspiels weder einen Betrug, noch einen Selbstmord, sondern nur eine geräuschlose Trennung in einer sentimentalen Schlußszene. Das alles würde vielleicht noch hingehen, hätte Herr Professor Engel nicht die Kühnheit, in seiner Kritik gerade dieses Stück, dessen Inhalt er unrichtig wiedergibt, zum Ausgangspunkt einer geharnischten Philippika gegen die französische Literatur zu machen. „Wo die literarische Französelei anfängt, da hört aller gesunder Menschenverstand auf", schreibt dieser Kritiker, der seine Schriftsprache noch heute, nach vieljähriger literarischer Tätigkeit, nicht beherrscht. Ich glaube, der gesunde Menschenverstand wird weniger von ein paar unschuldigen Komödien französischen Ursprungs behelligt, als von jenen Kritikern, die mit frivolen Falschurteilen über Stücke, die sie nicht zu Ende gesehen haben, die öffentliche Meinung zu beeinflussen suchen.

Serenus

Julius Caesar

Die Fauteuils, die sich um uns vergeuden, prunken auf schöneberger Terrain (‚Belmont' würde hübscher lauten, nicht?), und doch

haftet dem unbedenklichen Prachtbau das Parfum an: Balkan! Balkan! Das Neue Schauspielhaus wirkt wie Amerikanismus in Bukarest. Kaum dem Vertreter der Remington-Schreibmaschinen-Fabrik, New York, weicht der Direktor Alfred Halm an Eleganz. Jeder neue Abend im Nollendorftheater ätzt uns, mit Hilfe des Bühnenheftchens, seine Figur, seine Tracht, seine weltläufige Haltung unverwischbarer auf die Netzhaut. Es liegt höllisches System darin; denn niemand ist wie er, in den Pausen, das Merkziel blätternder Betrachter (höchstens sieht man noch einen tiefroten und einen tiefgrünen Sammethut, die, vor dem fleischroten Fond des ersten Ranges, aufjauchzen und mittelmäßiger Geschmack sind) . . . Man wurde in die bunte Manege gelassen, um gegen Shakespeares ‚Julius Caesar' auf der Wacht zu sein. Ein politisches Stück, die Liebe kommt nicht darin vor, und doch grausam und höchst schaudervoll! Besser sollte es heißen: ‚Die Verschwörung des Brutus zu Rom'. (Nebenbei: wer wird das moderne politische Drama, das natürlich eine parlamentarische Komödie werden müßte, schreiben — nach Maurice Barrès?) . . . Diese Aufführung war ein stilles Lächeln wert. Caesar ist schwächlich, ängstlich, epileptisch, auf dem linken Ohr taub, hat eine Glatze und keine Kinder. William Shakespeare hat da Herrn Shaw, den unsre freigeistigen Heldenhasser so innig lieben, ein bischen vorgearbeitet. Diesen Julius gab der riesige Herr Adolf Klein so: graue Hagerkeit mit Zitrone; Bureauchef: „Guten Morgen, Calpurnia, muß zur Sitzung; haben heute den fünfzehnten März . . ." Was die Schar der Verschworenen anlangt, so wurden deren Reden glücklicherweise vom Krachen des nächtlichen Donners, vom Heulen des nächtlichen Windes radikal übertönt. Und man genoß sehr die heilige Conan-Doyle-Stimmung einer großstädtischen Gewitternacht, unter hohem Torbogen; o, ihr Anfangsszenen der Kriminalromane! Immerhin legte das Wenige, was der Sturm von Herrn Cassius-Grubes hypermangansaurem Gurgeln, Murmeln und Zischen übrig ließ, das disziplinierteste Zuschauer-Antlitz in Falten virtueller Heiterkeit. Der rechteckige Kopf dieses späten Meiningers auf schiefer Schultern-Ebene; die Beamtentreue seines pflichteifrigen Mund-Pessimismus; die tückische Raffung des Mantels; dies verschwörerische Angeschlichenkommen, fauchend: o! . . . Rudolf Christians kann artikuliert sprechen. Er hat die Sauberkeit ‚moderner' Familienjournale. Als Marc Anton kam er flatternd, zart und wild, in den Augen noch den Belladonna-Glanz des Casanova und kohlrabenschwarz um die kühn geschwungenen Brauen. Ein schmackhafter, ein leckerer Wildling; Pralinés, gefüllt mit Kognak; strahlende Himbeerlimonade im Sturm . . . In fremdern Sphären stand Hans Siebert, er, der den Brutus machte: edel und karg, von allen der beste Römer, eine Bronze-Statue mit blauen Denkeraugen und für die Selbstaufopferung der Verrina-Monomanen viel zu gescheit . . . Alle übrigen gestalteten brillante Balkan-Typen. Sehr nahe rückte hier das Reich des zarten Zeichners Julius Pascin, geboren zu Widdin in Bulgarien, lebt in Paris, Montparnasse. Es wurde auch ganz balkanisch gebrüllt. Während doch Pinien und Cypressen auf Italien hinwiesen, das Land, wohin es den Fühlenden, der in Schöneberg fröstelt, zieht mit unermeßlicher Sehnsucht.

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

B. L. Ich empfehle Ihnen, sich den Strafabzug nicht gefallen zu lassen, sondern gegen die Direktion auf die Zahlung des Gagenrestes zu klagen. Nach der überaus allgemein gehaltenen Hausordnung ist überhaupt die Zulässigkeit eines Abzugs zweifelhaft; ich würde sie verneinen. In Ihrem Falle steht die Höhe des Abzugs in keinem Verhältnis zur Gage. Ein gar so arges Vergehen liegt schließlich auch nicht vor — wenn auch nichts entschuldigt werden soll.

A. N. Die Kündigung müssen Sie gegen sich gelten lassen. Daß Sie den Kündigungsbrief nicht angenommen haben, ist Ihre Sache. Sie selbst bestreiten ja gar nicht, daß Ihnen ein Brief von der Direktion zugegangen ist, der, wie Sie vermuteten, die Kündigung enthielt. Und nur darauf kommt es an. Der Brief muß Ihnen zugegangen sein. Daß Sie ihn annehmen oder gar lesen, ist nicht erforderlich. Klüger ist es allerdings, Briefe anzunehmen. Sie gelten doch gegen Sie.

Annahmen

Leo Feld: Der Herzog von Orleans, Lustspiel. Hannover, Hoftheater.

Richard Skowronnek und Richard Wilde: Bretzenburg, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

1. 10. Annie Neumann-Hofer: Der Herrscher, Einaktiges Lustspiel. München, Kleines Theater.

17. 10. Emil und Arnold Golz: Entweder — oder! Schwank. Wien, Raimundtheater.

24. 10. Richard Fellinger: Die Pfarrerin, Schauspiel. Darmstadt, Hoftheater.

Carl Müller-Rastatt: Die Herzoginnen, Komödie. Altona, Stadttheater.

J. E. Poritzky: Die Glücklichen, Ein lustig Märchenspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

26. 10. A. E. Strahl: Die Vergeltung, Schauspiel. Dresden, Residenztheater.

28. 10. Alfred Graf zur Lippe: Kajumer, Drama. Nürnberg, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

24. 10. Gustav Wied: Der Stolz der Stadt, Satirische Komödie. Düsseldorf, Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Francis de Croisset und Maurice Leblanc: Arsène Lupin, Detektivstück. Paris, Athénée.

Heloise Durant-Rose: Dante, Schauspiel. Verona, Politeama.

Jerome K. Jerome: Fanny und die Dienstbotenfrage, Komödie. London, Aldwych Theatre.

Neue Bücher

Georg Altman: Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Dortmund, Fr. W. Ruhfus. 81 S.

Dramen

Paul Ernst: Canossa, Trauerspiel. Leipzig, Inselverlag. 118 S.

Josef Friedrichowicz: Der Bund der Vier, Schauspiel. Der verhängnisvolle Fund, Schauspiel. Leipzig, Bruno Volger.

Wilhelm Schöller: Der Wallfahrtsort, Groteske. München, E. W. Bonsels & Co. 42 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Viggo Forchhammer: Was ist Phonetik, und welchen Wert hat sie für den Schauspieler? Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 43.

Otto Grautoff: Pariser Bühnen-

künstlerinnen. Velhagen & Klasings Monatshefte XXIII, 3.

W. v. Heidenberg: Die Katholiken und das Theater. Ueber den Wassern I, 18.

Hedda Moeller-Bruck: Maître Gonin. Masken IV, 9.

W. Wimmershof: Hebbels Bedeutung für das neudeutsche Drama. Schleswig-Holsteinische Rundschau III, 5.

Die Presse

Frank Wedekind: Musik, Sittengemälde in vier Bildern. Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Man erlebt diese kunstlos vorgetragenen Scheußlichkeiten nicht, man erleidet sie nur, zum Stillsitzen und Zuhören gezwungen. Man wünscht, daß so etwas nicht vorkäme, und verhält sich sonst in einer Dumpfheit, die sich nicht einmal gegen die Zumutungen des Gegenstandes und seiner Behandlung erwärmen kann.

Lokalanzeiger: Eine durchaus flüchtige, kunstfremde Arbeit, die nur hin und wieder einen Autor erkennen läßt, der Besseres kann und Besseres tun sollte, als seine Kraft in derartigen Kinematographendramen zu verzetteln.

Börsencourier: Vom dritten Bild an sinkt das Interesse. Was etwa satirisch sein sollte, kommt nicht zur Geltung.

Tägliche Rundschau: Wedekinds Unfähigkeit, Menschen und Schicksale auch nur halbwegs künstlerisch zu gestalten, hat sich selten in so erschreckendem Maße gezeigt wie hier, wo ein großer Tragödiendichter wie ein großer Satiriker gleich dankbaren Stoff gefunden hätte.

Nationalzeitung: Was jenseits und innerhalb der Handlung stecken und lebendig werden soll, kommt nicht heraus. Von dem souveränen Jonglieren mit der Dummheit und Gemeinheit der Gesellschaft, das sonst Wedekind übte, blitzen nur bescheidene Fünkchen. So bleibt eine fast biedere, mit Fanatismus vorgetragene ethische Abhandlung übrig, der nicht weniger als der künstlerische Faktor fehlt.

Morgenpost: Wedekind kreischte nicht mehr als Satiriker, der sich über die Dinge stellt, sein hämisches Gelächter: er macht in nützlicher Tendenz und schreibt ein Mischwerk aus Volksstück, Kolportageroman, Kultursatire und Sittenstück. Eine Grimasse; je tragischere Falten sie zieht, desto lächerlicher wird sie.

Berliner Neueste Nachrichten: Alles an der ‚Musik' ist mißtönend, ist falsch, liegt grell in den Ohren und reißt an den Nerven.

Börsenzeitung: Freilich wird sich Wedekind zu seinen Begebenheiten wohl noch einen Nebengedanken machen, und vielleicht ist seine Meinung die: so ist die wahre Musik eben nicht, sondern so erbärmlich sehen die Menschen aus, die aus der Musik ein Geschäft machen. Demnach wäre das Ganze etwas Satirisches und eine Abrechnung. Aber schließlich denke diesem Rätsel nach, wer will. Ich mache da nicht mit.

Deutsche Tageszeitung: Dieser Polizeibericht wird durch die Verteilung an ein Dutzend redender Personen kein Drama; auch kein Sittengemälde und überhaupt nichts, das wert wäre, der Reporterspalte eines Lokalblattes entrissen zu werden.

Berliner Tageblatt: Es ist ein schlechtes Stück. Die satirischen Lichter sind fast alle glanzlos, eine Lust am Aufgepeitschten zeigt den Autor von Anfang an in einer Erregung, die auf den Hörer absolut nicht übergehen will.

Am ersten November hat sich ‚Der Spiegel', Münchener Wochenschrift für Literatur, Musik und Bühne, mit der ‚Schaubühne' vereinigt. Der Herausgeber des ‚Spiegels', Herr Dr. Lion Feuchtwanger, wird münchner Redakteur der ‚Schaubühne', deren Name allein beibehalten wird. Den Abonnenten des ‚Spiegels' werden die seit dem ersten Oktober erschienenen Nummern der ‚Schaubühne' nachgeliefert.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 46
12. November 1908

Die Morgenkröte / von Victor Dyk

Ein Spiel in einem Akt, aus dem Einakterzyklus ‚Tragikomödien', der von Friedrich Kaßler und Zavrel aus dem Böhmischen übersetzt worden ist und im Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Reiß erscheinen wird.

Personen:
De Breteuil
De Chauvelin
König Ludwig der Fünfzehnte
Erster Hofkavalier
Zweiter Hofkavalier
Diener

Zeit der Handlung: Erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts
Ort der Handlung: Ein kleiner adliger Landsitz in Frankreich

Salon eines kleinen französischen Adligen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Auf dem gedeckten Tische in der Mitte einige leere Weinflaschen; am Tische sitzen De Breteuil und De Chauvelin. Beide Fünfziger. De Chauvelin hat nur einen Arm.

Breteuil: Chevalier?
Chauvelin: Chevalier?
Breteuil: Ist heute nicht der dreizehnte März?
Chauvelin: Auf Ehre, ja.
Breteuil: Nun?
Chauvelin: Nun?
Breteuil: Sie trinken nicht. Hoch der dreizehnte März!
Chauvelin: 's ist Zeit, daß ich gehe.
Breteuil: Lächerlich. (Oeffnet das Fenster) Hören Sie nicht den Sturm? (Schließt das Fenster) Da würde mich nicht einmal mein schlechtes Gewissen hinausjagen.
Chauvelin: Oh!
Breteuil: Und Sie —?!
Chauvelin: Oh!

Breteuil: Warum?

Chauvelin: 's ist wahr, ich habe es nicht eilig. Wozu sollte ich es auch eilig haben —

Breteuil: Um so besser. (Gießt ein) Die Eile ist eine Krankheit. Ich verstehe nicht, weshalb die Menschen immer so hasten. Kommt mir immer vor, wie wenn einer drei Schritte auf einmal nehmen wollte, um blos schnell zum nächsten Abgrund zu kommen, in den er hineinstürzen kann.

Chauvelin: Sie sind doch immer derselbe.

Breteuil: Wenn man das nur auch von Ihnen sagen könnte.

Chauvelin: O, was das betrifft — — nun ja, ich bin etwas verstimmt. Ich gebe zu, ich bin etwas verstimmt. Wissen Sie, ich will feiern, was Sie wollen — ich will Gott und den Teufel feiern — den Tod oder die Geburt des Königs — die Ankunft oder die Verabschiedung seiner Maitressen. Ich will feiern, was Sie wollen — aber den heutigen Tag feiern —? Eh!

Breteuil (beruhigend): Aber, lieber Freund —

Chauvelin: Ja, die Gedenkfeier für eine verlorene Hand kann einen schon trübe stimmen. Ja, ja, sie stimmt einen trübe, mein Lieber, wenn es nämlich die eigene Hand ist.

Breteuil: Aber trinken kann man doch. Das ist doch kein Grund.

Chauvelin: Am dreizehnten März habe ich nur trübe Gedanken — — wenn ich wenigstens wüßte — warum — ich um die Hand gekommen bin. Als ich damals aus dem Feldzug kam, da habe ich mich hingesetzt und habe mir den Kopf zerbrochen. Sie können sich gar nicht vorstellen, was ich gearbeitet habe, um darüber Klarheit zu bekommen. Der Krieg mußte doch augenscheinlich einen Grund gehabt haben. — Wissen Sie, was mich am meisten grämt? Ich kann keinen finden. Da fragt Ihr die Leute, fragt die Bücher, fragt die Geschichte — keiner weiß es. Teufel noch mal!

Breteuil: Hm —

Chauvelin: Sie können sich ja nicht vorstellen, wie mich das beruhigen würde, wenn ich mir sagen könnte: Ich verlor meine Hand, weil der König einen Schnupfen hatte — — — oder ich verlor sie, weil er Zahnschmerzen hatte. Hat er Zahnschmerzen gehabt? Hat er Schnupfen gehabt? Ich weiß es nicht. Zum Teufel — ich weiß es nicht!

Breteuil: Immer ruhig, mein Lieber. Allzuvieles Nachdenken führt blos in die Bastille.

Chauvelin: Ja, ja, das hat schon was für sich; was Sie da sagen. Aber nichtsdestoweniger —

Breteuil: — sollen Sie trinken. Schmeckts Ihnen nicht?

Chauvelin: Es gibt Stunden, wo einem nichts schmeckt. — Wenn ich nur den Grund finden könnte!

Breteuil: Ich verstehe gar nicht, warum Sie nach Gründen suchen. Sie haben die linke Hand verloren. Ja, ja, die rechte ist Ihnen doch ge-

blieben. Ich sage Ihnen, Sie könnten stolz sein, wenn Sie alle beide verloren hätten —

Chauvelin: Alle beide? Ich danke.

Breteuil: Sie haben sie doch für den König verloren.

Chauvelin: Dicitur — man sagts —

Breteuil: Ja. Für den König haben Sie sie verloren. Auf dem Felde der Ehre — was wollen Sie mehr? (Hebt das Glas) Es lebe der König!

Chauvelin: Vorsicht, mein Lieber. Sie werden noch das Glas zerschlagen. — Es lebe der König? Hm. Ich bin heute heiser.

Breteuil: Es lebe der König!

Chauvelin: Ich will ja nichts sagen — aber es gab eine Zeit, wo ich diesen Ruf mit mehr Begeisterung angestimmt habe. Früher mal. (Seufzt auf) Ich weiß es noch wie heute. Frühmorgens war ich auf Vorposten. Es war nach einer lustigen Nacht. Wir hatten gerade die Geburt des Dauphin gefeiert. Ich hatte schauderhafte Kopfschmerzen. Im Walde wars: ein Schuß und — eh! Es war ein häßlicher Kater.

Breteuil: Immer und immer dasselbe — an unangenehme Sachen denken, das hat keinen Wert — und Ihre Hand? Mein Gott. Ich hatte einen Freund, der sagte immer: wenn man durchs Leben kommen will, müßte man eigentlich jeden Morgen eine Kröte schlucken. Dann kann man einigermaßen sicher sein, daß einem tagsüber nichts Ekelhafteres mehr über die Zunge läuft.

Chauvelin: Nun -- und?

Breteuil: Sie haben Ihre Kröte schon geschluckt.

Chauvelin: O nein; so ganz stimmt das doch nicht. Hat der Mann seine Kröte wirklich verschluckt?

Breteuil: Monsieur de Lassay war ein Aristokrat durch und durch.

Chauvelin: Nun, ich jedenfalls — habe mich nicht gescheut, sie herunterzuschlucken. Aber ich kann nicht gerade sagen, daß sie mir gut bekommen wäre. Im Gegenteil. Sie liegt mir noch im Magen. Aeh!

Breteuil (ergreift das Glas): Es lebe der König!

Chauvelin (rührt sich nicht)

Breteuil: Nun?

Chauvelin: Ich trinke nicht mit.

Breteuil: Chevalier?

Chauvelin: Chevalier?

Breteuil: Sie stoßen nicht mit mir an?

Chauvelin: Habe keine Lust.

Breteuil: Der König ist der erste Aristokrat in Frankreich!

Chauvelin: Meinetwegen.

Breteuil: Oh! Mein Herr!

Chauvelin: Oh! Mein Herr!

Breteuil: Sie sind mein Gast —

Chauvelin: Ich muß es nicht sein. — Mein Diener! (Steht auf) Mein Diener!

Breteuil: Sie sind mein Gast — — ich bitte Sie, bleiben Sie — der Sturm — das Unwetter — — unmöglich — aber morgen — wenn Ihre Hand —

Chauvelin: Die rechte ist noch da —

Breteuil: Glauben Sie?

Chauvelin: — und steht zu Ihrer Verfügung —

Breteuil: Morgen?

Chauvelin: Morgen! (Pause. Starkes Pochen von außen)

Stimme eines Dieners: Wer da?

Stimme von außen: Macht auf.

Stimme des Dieners: Wer ists?

Stimme von außen: Aufgemacht!

Stimme des Dieners: Ich darf nicht. — Wer ist draußen?

Stimme von außen (heftig und herrisch): Macht auf — Seine Majestät der König —

Stimme des Dieners: Seine Majestät der König.

Breteuil: Der König!

Chauvelin: Der König!

(Die Tür fliegt auf. Der König tritt ein mit Kavalieren, geht auf Breteuil zu, der vor Ueberraschung starr dasteht)

Der König: Wir haben uns verirrt — wo sind wir, mein Lieber?

Breteuil: Auf dem bescheidenen Gut eines ergebenen Dieners — Sire — welche Ehre — Sire — welche Ehre für mein Haus —

König: Euer Name — Herr —

Breteuil: De Breteuil.

König: Soll nicht vergessen werden.

Breteuil: Eh — — mein Haus — Sire — ist das Ihre. — Womit kann ich die Ehre haben, Eurer Majestät zu dienen?

König: Wir haben uns verirrt. Wir wollen warten, bis der Sturm nachläßt. Ich hoffe, Ihr werdet uns auch nicht verschmachten lassen.

Breteuil (strahlt): Sire!

König (gewendet zu De Chauvelin): Euer Bruder?

Breteuil: Freund — alter Freund — —

Chauvelin: Alter Freund.

König: Der Name?

Chauvelin: De Chauvelin, Sire.

König: Ihr waret Soldat — ich vermute.

Chauvelin: Jawohl, Sire — ich war Offizier — ich hatte die Ehre — — eh —

König: Ihr habt eine Hand verloren — auf dem Felde der Ehre?

Chauvelin: Hm — Sire, jawohl — hm. Auf dem Felde der Ehre; jawohl — hm.

König: Verstimmt Euch das, mein Lieber? Einen Arm auf dem Felde der Ehre zu verlieren — ist ehrenvoll.

Chauvelin (verneigt sich): O — ja — o — Sire — gewiß. Sehr ehrenvoll —

König: Soll nicht vergessen werden.

Chauvelin: Dank, Sire, o — ich brauche nichts — —

König (zu den Kavalieren): Hört Ihrs? Ein gesegnetes Königreich — — er braucht nichts! (Gnädig) Ach, mein Lieber, wenn Euer König das von sich sagen könnte — —

Kavaliere (lächelnd): O, Majestät — —

Breteuil: Sire — darf ich die Ehre haben, Euer Majestät etwas anzubieten?

König: Danke — etwas Wein —

Breteuil (stürzt zum Tisch): Sire —

König: Danke.

Breteuil: O, Sire — welch eine Nacht draußen —

König: Schauderhaft — nichtsdestoweniger —

Erster Hoffavalier: Sire.

Zweiter Hoffavalier: Der Mantel Eurer Majestät trieft vor Nässe.

Breteuil: Oh!

König (wirft den Mantel ab): Ah! Sollte man wohl glauben, daß man auf so bekannten Wegen sich verirren kann. (Mit einem Lächeln) Vielleicht ists ein Wink — wir gingen diese Wege schon allzulange.

Erster Kavalier: Sire!

Zweiter Kavalier: Sire!

König: Ja, hinter allem lauert der Ueberdruß, sogar im Paradiese. Nicht wahr?

Erster Kavalier (staunend): Oh! Sire!

Zweiter Kavalier (staunend): Oh! Sire!

König: Das Himmelreich natürlich ausgenommen. Das bleibt Gottes Geheimnis.

Erster Kavalier: Oh!

Zweiter Kavalier: Oh!

König: Hört der Sturm noch nicht auf?

Beide Kavaliere (eilen zum Fenster)

Breteuil: Nein, Sire —

Erster Kavalier: Eine schreckliche Nacht —

Zweiter Kavalier: Eine furchtbare Nacht —

Breteuil (gießt Wein ein): Ich habe keinen bessern in meinem Keller — Sire!

König: Schon gut — mein Lieber — ich war etwas enerviert von dem Unwetter — nach dem Wein wird einem besser — viel besser. — Das Blut kommt wieder in Umlauf. (Sieht sich um) Ihr waret noch nicht in Versailles, mein Lieber, soviel ich mich erinnere.

Breteuil: O — Sire!

König: Laßt Euch doch einmal dort sehen.
Breteuil: Majestät — diese Gnade —
König (auf ein Bild weisend): Wer ist das?
Breteuil: Meine Frau — Sire.
König: Eure Frau. (In Gedanken) Unsre Frau wird uns heute vergebens erwarten —
Erster Kavalier: O —
Zweiter Kavalier: O —
König: Eure Frau — sagt Ihr? Lebt sie?
Breteuil: Sie ist tot —
König: Tot? — Das ist ein häßliches Wort — sagt doch: „Sie lebt nicht" — das klingt viel besser — —. Ist das Porträt ähnlich?
Breteuil: Ja, Sire —
Erster Kavalier: O —
Zweiter Kavalier: O —
König: Euer Weib war schön —
Breteuil: O — Sire —
König: Lebt Ihr allein?
Breteuil: Ich habe eine Tochter —
König: Hier?
Breteuil: Ja —
König: Wie alt?
Breteuil: Sechzehn Jahre —
König: Sechzehn Jahre, hm —
Erster Kavalier: O, Sire —
Zweiter Kavalier: Schönes Alter — Sire —
König: Ist sie auch so schön?
Breteuil: O — ich weiß nicht — Sire.
König (in Gedanken. Plötzlich): Lichter!
Breteuil (erstaunt): Majestät?
König: Ihr Zimmer?
Breteuil: Oh!
König: Ihr Zimmer?
Breteuil (schweigt entsetzt)
König: Ich werde es finden — — Diener! — Ein Diener her!
(Ein Hofkavalier ab. Diener kommt, verneigt sich tief)
König: Führe mich in das Zimmer — in das Zimmer des Fräuleins —
Diener (verneigt sich tief)
Breteuil: Oh!
Erster Kavalier: Ruhig, mein Lieber.
Zweiter Kavalier: Ruhe, mein Lieber.
König (zum Diener): Führe mich!
Breteuil (will sich von den Hofleuten, die ihn umringen, losreißen, heftig): Oh! Oh! Oh!

Erster Kavalier: Mein Lieber, bedenken Sie doch: Ihnen wird eine seltene Ehre zuteil.

Zweiter Kavalier: Ihre Karriere ist gemacht!

Erster Kavalier: Freuen Sie sich doch, mein Lieber — bedenken Sie doch — alles steht Ihnen offen — Reichtum — Macht —

Zweiter Kavalier: Ehre —

Erster Kavalier: Ehre —

Zweiter Kavalier: Welche Ehre für Ihr Haus!

Erster Kavalier: Unerhörte Ehre — Sie — vor einer Stunde noch völlig unbekannt, und jetzt —

Zweiter Kavalier: So nahe dem König — ja, ja — fast verwandt —

Erster Kavalier: Sind Sie für Oesterreich?

Zweiter Kavalier: Sind Sie für Preußen?

Erster Kavalier: Vergessen Sie nicht, daß wir im Gefolge des Königs waren.

Zweiter Kavalier: Und durch unser Verdienst — —

Erster Kavalier: Unser Verdienst war es, daß der König hier einkehrte.

Zweiter Kavalier: Ich habe ihn aufmerksam gemacht.

Erster Kavalier: Nein, ich, mein Lieber. Meine Worte warens —

Breteuil: Oh! Oh! Oh!

(Ein Schrei aus einem entfernten Zimmer)

Breteuil (ballt die Fäuste)

Erster Kavalier: Aber Ruhe doch, lieber Freund. Ruhe, bedenken Sie doch, dieses Glück.

Zweiter Kavalier: Diese Ehre! Ich begreife Sie gar nicht —

Chauvelin: Mein Lieber — —

Breteuil: O — o — o — (Man hört Schritte)

Erster Kavalier: Was ist das?

Zweiter Kavalier: Der König kommt zurück.

Erster Kavalier: Kommt zurück?

Zweiter Kavalier: Ja — —

(Die Hofleute treten zurück von De Breteuil. Ihr Benehmen ist plötzlich kühl und zugeknöpft)

König (nach einer Pause des Schweigens): Mein Lieber —

Breteuil: O —

König: Es tut mir sehr leid — — nehmts Euch nicht weiter zu Herzen — mein Lieber — aber — — nehmts Euch nicht weiter zu Herzen —

Breteuil: O —

König: — aber Eure Tochter gefällt mir nicht — wirklich nicht — —

Erster Kavalier: Majestät!

Zweiter Kavalier: Majestät!

Breteuil: Sire!

König: Nicht mein Geschmack — ich will nicht sagen, daß sie nicht schön wäre, das will ich nicht sagen — — nein — aber —

Breteuil: O Sire —

König: Was wollt Ihr? Geschmack ist Geschmack. Es gibt Dinge, die sich nicht begründen lassen.

Chauvelin: Jawohl — Sire —

König: Ich bin der Herr von Frankreich — nicht wahr? Der Souverän Eures Frankreich? — Aber gegen meine Natur bin ich machtlos. Die ist souveräner als ich —

Breteuil: Sire — —

König: Ihr müßt mir verzeihen — sie gefällt mir nicht — unmöglich. — (Zu den Kavalieren) Die Zeit? Wetter?

Erster Kavalier: Der Sturm läßt nach, Majestät —

Breteuil: Einen Augenblick, Sire —

König (blickt auf): Es klärt sich auf — Fackeln her! Gehen wir! (Zu De Breteuil) Euer Wein war gut — — was das andre anbelangt — wie gesagt — Sache des Geschmacks — und nicht einmal des Geschmacks — ach, der Teufel finde sich in derlei Dingen zurecht. — Sehen wir uns in Versailles, mein Lieber? Ich will Euch nicht vergessen —

(Diener mit Fackeln kommen herein)

König: Eure Diener kennen den Weg?

Breteuil: Gut — Sire —

König: Ich habe eine Idee — kleine Ueberraschung — wir wollen nach Mailly — zwar ein wenig spät geworden — man wird uns kaum mehr erwarten — aber verloren ist noch nichts —

Zweiter Kavalier: Nein, Sire —

König: Gehen wir — zu ihr, Kavaliers — nach Hause.

Erster Kavalier: O — Sire —

König: Mit Gott, mein Lieber —

Breteuil (verneigt sich): Sire! —

Chauvelin (verneigt sich): Sire! —

König: Ihr — mein Lieber — ja — Ihr braucht nichts — aber kommt Ihr nicht nach Versailles?

Chauvelin: Meine Gesundheit — Sire — der weite Weg — Sire —

König: Auf Wiedersehen, mein Lieber —

Chauvelin: O — Sire —

(König mit Gefolge ab. Pause. De Breteuil geht einige Male im Zimmer auf und ab)

Chauvelin: Chevalier?

Breteuil: Chevalier?

Chauvelin: Werden wir uns schlagen?

Breteuil: Glaube kaum, mein Lieber —

Chauvelin: Ich glaube — in der Flasche war doch noch etwas Wein —

Breteuil: Jawohl — mein Lieber —

Chauvelin: Ihr wolltet doch — glaube ich — vorhin jemanden hochleben lassen.

Breteuil: Jawohl — mein Lieber.

Chauvelin: Sie sind ja fort —

Breteuil (blickt hinaus): Die Lichter flackern auf dem Wege.

Chauvelin: Wie war doch gleich Euer Trinkspruch? — Es lebe der König! (Er hebt sein Glas) Es lebe der König!

Breteuil: Es wird Tag, nicht wahr? (Ergreift das Glas) Es lebe der König!

Chauvelin: Ist sie hinunter — die Kröte? — Jetzt weiß ich doch wenigstens — für wen ich das Ding da verloren habe. (Stößt mit De Breteuil an)

Beide: Es lebe der König!

Vorhang

Über unsre Verräterinnen / von Peter Altenberg

Unser Glück, unser Unglück ist nur das, was wir darüber denken. Denn sonst würde es an uns abrinnen, wie Oel über Wasser oder wie Quecksilber über polierte Tischplatten. Es haftet nur das, was wir denken. Unsre Phantasie über die Beglückung eines falschen Hundes von einem Freunde in Bezug auf unsre vergötterte Frau macht uns krank und zu Selbstmördern. Sähen wir aber nicht mehr, als sich ereignen konnte, so hätten wir vielleicht das höhnischeste Lächeln! Kann er ihr unser Herz, unser ewig besorgtes, allerzärtlichstes Herz ersetzen?! Kann er mit Momenträuschen Ewigkeitsempfindungen ausgleichen?! Nun gut, sie vermeint momentan ein günstiges Geschäft gemacht zu haben, die kurze Stunde ihrer Wirkungskraft gut und geschickt ausgenützt zu haben — — —. Aber denken wir doch nach, ob es ihr auf diese Weise gelungen ist?! Und wir werden ruhig es erwarten können, bis sie ihren Rausch ausgeschlafen hat — — —. Man muß nachdenken, nachdenken über alles und über jedes, um sich Klarheit zu verschaffen in dem nebeligen, undurchdringlichen Dasein! Sobald man nicht nachdenkt über irgend eine Sache, gelangt man sofort zu dem Zustand des Tieres, das dem Leben waffenlos gegenübersteht.

Einer geliebten Frau bei einer unscheinbaren Gelegenheit bitter Unrecht tun, ist die herrliche Frucht frühern Nachdenkens über alle Beziehungen und Abgründe ihres Nervensystems! Besser ihr rechtzeitig einmal Unrecht tun, als zu spät ihr nicht mehr gerecht werden können! Principiis obsta! Wer nachdenkt, sorgt im Anfang und schützt sich! Wer nicht nachdenkt, den begräbt vorzeitig das Ende! Enseveli dans un avalanche! Wehe denen, die nicht nachdenken, die nicht vor-denken können! Sie sahen ein gefahrloses Steinchen ins Rollen kommen, aber es war eine Lawine, die sie zerquetschte! Wehe denen, die nicht nach- und vordenken!

Michael Kramer

Wen bei jeder Bewegung, bei jedem Federstrich alle Glieder und Gedärme schmerzen, der ist vielleicht am besten gestimmt, die Hauptmannsche Tragödie der Körperlichkeit zu empfinden, aber sicher am schlechtesten befähigt, seine Empfindungen wiederzugeben. Michael Kramer wirbt stammelnd um Liebe. Eine Kritik, die für ihn um Liebe werben will, darf nicht, in tormentis, selber stammeln. Der Zweck dieser Blätter wird reiner erfüllt, wenn ich den beredtesten Kenner Gerhart Hauptmanns teilweise das wiederholen lasse, was er vor acht Jahren, gegen die Mehrheit, über ‚Michael Kramer' zu sagen hatte. Lou Andreas-Salomé ist den drei entscheidenden Szenen dieser adligen Dichtung und damit ihr selbst auf den Grund gekommen.

Sie sieht in der Szene des zweiten Aktes, wo im herzerschütternden Kampf Vater und Sohn aufeinanderstoßen, Arnold „unter den Schöpferhänden des Vaters wie unter Verfolgern, die ihn zu Tode hetzen werden, die zitternd und erbarmungslos nach seiner Seele langen, sie umzuformen, umzukneten, bis sie in ihrer wahren Schöne dasteht. Arnold flieht — angstvoll, hilflos, bis in die unwürdigsten Schlupfwinkel der Lüge. Wie zugefroren steht er dem Vater gegenüber, weder wichtigtuerisch noch unartig, nur wie einer, der alle Kraft der List und Verstocktheit zusammennimmt, um unerkannt den Anprall dieser Härte und dieser Güte auf sein Gemüt auszuhalten. Die Sehnsucht: nur in Ruhe gelassen zu werden, ist nicht lediglich Ausdruck seiner Feigheit oder Verkommenheit, sondern auch der hoffnungslosen Tragik seines Falles. Michael Kramer täuscht sich darüber auch nicht; lag auf seiner Jugend doch vielleicht, infolge eines ähnlichen Körperfehlers, eine ähnliche Gefahr: er würde den Sohn verstehen. Aber wie sein Gebrechen geringer, so erwies sich ihm auch die Gefahr milder: er fand tatsächlich den Anschluß an die auch von ihm einst begehrte Welt und deren Gunst, er fand die Liebe seiner Frau, die sich vom plattesten Durchschnitt kaum unterschieden haben mag, die ihm des Nestes Enge gewiß tausendfach verleidete — und dennoch vielleicht seine Rettung vor Arnolds Schicksal war. In Arnold haben sich etliche Vorzüge und Schwächen des Vaters schärfer ausgeprägt: die verwachsenen Schultern, die Heftigkeit der Triebe, aber auch die angeborene Genialität. Dadurch ist sein Kampf schwerer und zugleich er selbst schwächer, weil noch weit unharmonischer in der Mischung dieser Eigenschaften. Ein Geringes zu viel oder zu wenig entscheidet aber oftmals zwischen Gott und Fratze. Das bißchen Eitelkeit und Sinnlichkeit, das ihm beigemengt ist, wird zu einer wahrhaft satanischen Verblendung durch Überreizen und

Überhungern allzumenschlicher Triebe, und niemand, auch der Vater nicht, vermag diese Blindheit von seinen Augen zu nehmen, nicht die gewaltigste Liebe vermag es und nicht die gewaltigste Kraft: das vermag nur die kleine, billige Liebe, die kleine, banale Kraft einer Liese Bänsch — der Zusammenhang mit jener flachen, unsaubern, wertlosen Schicht des Lebens", die im dritten Akt vor uns aufgetan wird.

„Hier ist die Welt, wie sie ist: nicht eine Welt, die absichtlich aufgewühlt wäre aus dem Schlamm niedrigster Verkommenheit oder dargestellt an besonders grausigen Einzelfällen, sondern in ihrer behaglichen Breite, wie sie uns alle fortwährend umgibt, sich ihrer Vortrefflichkeit rühmend, und doch so unsäglich, so hoffnungslos gemein. Wie ihr Symbol wirkt dieses Lokal besserer Sorte, wo Adel, Referendare und Baumeister verkehren, wo Liese Bänsch auf Ordnung sieht — und wo selbst Arnold Kramer, mit all seinen Mängeln und Krankhaftigkeiten, als ein Held uns vorkommen muß, als ein Märtyrer, unverstanden von denen, die nicht wert sind, ihm die Schuhriemen aufzulösen, als ein König, vor dessen Schönheit und Reichtum sie alle beschämt dastehen müßten wie Bettler. Was an Hohem in ihm glüht, so trübe, so flackernd, so aussetzend es auch in ihm brennen mag: hier erscheint es als heilige und gewaltige Flamme im Vergleich zum öden Dunkel der übrigen nichtigen Existenzen. Ja, stärker noch kann man es ausdrücken: hier, mitten in Arnolds elenden Prahlereien, Lügen, Ohnmachtsäußerungen, erkennen wir an der Niedrigkeit des allgemeinen Lebensniveaus ergreifend klar, was Michael Kramer erst im Tode des Sohnes erkennt: wie hoch dieser stand." Das ist im vierten Akt.

„All sein ehrliches Streben gilt ihm da nichts gegenüber der Liebesgewalt jener Weisheit, für die es keinen Verlorenen unter uns gibt, und für die sein toter Sohn ins Erhabene gewachsen ist bis vor das Angesicht Gottes. Ist Michael Kramer nicht vollkommen Künstler, so ist er dafür seinerseits von einem so großen Künstler geschaffen worden, daß alles, wessen seine Seele voll ist, sich uns mit zitterndem Eigenleben erfüllt gibt, wie ein Werk voll schöpferischer Kraft. Jede seiner Äußerungen ist wie ein lebendiges Ding, von ihm geboren; es hat Luft um sich und Lichter und Farben. Nichts ist so bezeichnend für ihn, wie die Schwierigkeit, die er hat, die Ausdrücke für seine Gedanken abzurunden, die Anwendung gewisser, gleichsam hilflos unterstreichender Redensarten, sowie die rührende Art, anstatt weiterer Umschreibungen oder Ausschmückungen das Gesagte noch einmal fast unverändert zu wiederholen. All dies hat tiefere Gründe als nur die, ihn äußerlich zu charakterisieren. Alles, was er in dieser Weise sagt, hat für ihn einen weit höhern Wert

als nur den eines, meinetwegen auch neuen, Gedankens: es ist sein Gedanke, nur seiner und darum neu, wie von Urewigkeit her zum ersten Mal erkannt. Er entflammt nicht dem Kopf mit seiner Silhouettenbetrachtung aller Dinge, sondern dem tiefen Erdreich des Menschen Michael Kramer, er ist eine Seelenblume und lebt und blüht und trägt köstlichen Samen. Indem seine Gedanken von ihm selbst nicht zu lösen sind, in ihm selbst aber sich vor uns abspielen als das große Drama der menschlichen Seele, erschließen sie uns den letzten Ausdruck dessen, was doch uns allen, uns Menschen, am tiefsten eignet. Aus tiefern Gründen als denen der Gedanken quillt ihm, woran er krankt, und woran er gesundet; in tieferm Durst als dem Wissensdurst schreit seine Seele nach lebendigem Wasser. Nicht der Einzelne, der Uebermensch, der Sonderling ist er: nur durch ihren Unverstand vereinsamen ihn die Menschen. Doch durch seiner eigenen Seele Tiefe führt ihn sein Weg zu ihnen zurück; das heißt: zu dem, was alle eint, woraus wir alle leben. Fromm ist dieser Michael Kramer mit der Frömmigkeit eines Menschen im Augenblick seiner höchsten Hingebung. Fromm ist er mit der Frömmigkeit eines Hannele, der im großen Erlebnis ihrer kindlichen Seele Heiligstes und Alltäglichstes, Himmel und Erde zu einem feberischen Traum sich eint. Auch Kramer sieht an des toten Sohnes Bahre gleichsam Engel auf und niedersteigen, und das Geringe verklärt zum Heiland der Welt. Und sogar die ablehnenden Worte, mit denen er in dieser Stunde Kirche und Konfession von sich weist, gehören noch mit hinein in dieselbe Frömmigkeit: ebenso wie alles Gedankliche in ihm zurückgeführt erscheint bis auf den seelischen Boden, aus dem es lebendig erblühte, ebenso ist alle Andacht in ihrem rein menschlichen, in ihrem schöpferischen Ursprung erfaßt, und ohne Zusammenhang mit den vom Glauben dafür bereit gehaltenen Gefäßen, in die sie sich zu ergießen pflegt. Ja, es ist im Grunde ganz die nämliche Frömmigkeit der Seele, mit der Michael Kramer hinter das Geistesbewußte des Erkennens, wie auch der Religion zurückgeht, hinter alles Rationalistische des kulturell Gewordenen, zurück in jene warmen Tiefen, aus denen das Leben in alles strömt. Und so klingt es wie Heimatsklang, wenn am Schluß die Glocken in sein stilles Atelier hineinklingen, wie der Ruf nach Hause, in unser Innerstes, unser Eigenstes und Heimlichstes, in eines jeden Andacht, welche sie auch sei, worin sie sich auch äußere. Glockengeläut ist das Drama ‚Michael Kramer‘, Heimatläuten, Friedensfest. Das ist die unbeschreiblich ergreifende Wirkung, die davon ausgeht.“

Die auch im Lessingtheater von Oscar Sauers herrlichem alten Kramer ausgeht. Von ihm soll in gesündern Tagen noch die Rede sein.

Berliner Schauspielkunst / von Julius Bab

(Fortsetzung)

Ein Blick noch auf die so gewaltige (multi, non multum!) Mimenschar des Königlichen Schauspielhauses, um uns zu vergewissern, daß auch an diesem preußischen National-Institut kein Schauspieler eigentlich das Leben der Residenz verkörpert. Von Matkowsky sprachen wir schon, und dann ist da Vollmer, dessen Humor zu seelenvoll zart, zu phantastisch heiter ist, um berlinisch zu sein; wogegen der scharfwitzige Geist, das raffinierende Bewußtsein, das den gefühl- und kraftvollen Max Pohl oft an reiner Lebensbildung hindert, mehr jüdisches Rassezeichen scheint. Und sonst — seit Albert Heine mit seiner ebenso intelligenten wie muskulösen Niedersachsenart diesem Talentverließ entsprang — gibt es da etwa noch die repräsentierende Männlichkeit Kraußnecks, den edlen, allzu edlen Anstand Otto Sommerstorffs, aber weiter auch gar keine Persönlichkeiten, die überhaupt ein Leben — berlinisch oder anders! — auszudrücken vermöchten. Freilich, was diese Gruft am Gendarmenmarkt an blos nicht entwickelten Talenten verschließt, können wir nicht wissen. Den Wundern der großen schauspielerischen Verwandlungskunst hat die Leitung dieses Hauses nie nachgefragt, und hat es so fertig gebracht, das berliner Schauspielhaus mit seinen ungeheuern Mitteln aus dem Interesse kultivierter Theaterfreunde fast ganz herauszuspielen. Wie ist vor allem auch mit dem weiblichen Schauspielermaterial an dieser Stelle gewirtschaftet worden! Welchen qualvollen Zug konventionell-sentimentaler Komödiantinnen hat man breit über die Szene geführt in der Zeit, wo man das einzig große Talent der Rosa Poppe verwüstete und die echten Gaben des adlig lebendigen Fräulein von Mayburg zu mindestens nie recht blühen ließ. Und wie wenig nutzt man den größten Besitz, den man an weiblicher Darstellungskunst dort noch hat, die warme, feine Menschlichkeit der Ruscha Butze!

Ruscha Butze ist übrigens zufällig in Berlin geboren, in ihrer herzensklugen, damenhaft feinen Art aber durchaus nicht Berlinerin. Und so sieht es unter den weiblichen Bühnenkünstlern in Berlin überhaupt nicht viel berlinischer als bei den männlichen aus. Schon Teresina Geßner, die letzte Sentimentale von Rang, die einst viel Gefeierte, hatte eine Mischung tschechischen und italienischen Bluts in den Adern. Und dann Kainzens Partnerin, und (obschon untreu und flüchtig) immer noch die am meisten geliebte Schauspielerin der Berliner: Agnes Sorma. Ist etwas minder Berlinisches zu denken als ihre leichte farbenhelle Anmut, ihre süße Sinnlichkeit, die von keinem Bewußtsein zersetzt, noch im koketten Spiel, noch im gefährlichen Drohen ganz rein, ganz lauter ist! Wie über allen Witz, alles Vernünftige, erdig Tüchtige hinaus geht der Zauber dieser Weiblichkeit, der tiefe Klagelaut, das hohe selige Lachen dieser adligen Frauenseele! Einen sehr interessanten Fall gibt es dann in der Nachfolge

der Sorma: da ist eine wirkliche Berlinerin, Else Heims. Nicht an Fülle und Mannigfaltigkeit der Kräfte, aber doch in der zarten Sinnlichkeit der Empfindung und in der weiblichen Anmut ihrer Körpersprache eine der Agnes Sorma verwandte Natur. Aber sie bietet erst künstlerisch Reines, seit sie in langen Uebungs- und Erziehungsjahren aus ihrer Stimme und ihren Gesten alles Berlinische herausgeschliffen hat, was früher sehr störend bemerkbar war als etwas Eckiges, Spitzes, fast Gewöhnliches. Und als sie davon befreit, als sie ganz entberlinert war, da war sie eine vortreffliche und mit Grund geschätzte Künstlerin in Berlin. Andre junge Erbinnen Agnes Sormas waren von vornherein ohne alle Spuren speziell berlinischer Art: Ida Orloff, die bei Brahm die Salomes (es ist wirklich nachgerade ein ‚Fach' daraus geworden!) spielt, stammt aus Rußlands Ostseeprovinzen. Ihre blonde Jugend, die bisweilen etwas von der ungelenk frischen Kraft eines jungen Füllens zeigt, läßt freilich heute weder diese nationalen noch rein persönliche Elemente stark fühlen. Ihr Talent steht vorläufig allzusehr unter dem manierierenden Druck zu früher Erfolge, zeitigt durch literarische Verbildung mehr Talmidämonisches als Natürliches. Auch für ihre Altersgenossin bei Reinhardt, Camilla Eibenschütz, wäre es ein Sieg, wenn man eines Tages ihre rheinländische Abstammung, die Erde, von der sie genommen ist, mehr durch ihre Kunst hindurchspürte. Einstweilen erzwingt die allzu kernlose Lieblichkeit unsrer letzten Julia nur in ganz leichten indifferenten Aufgaben eine volle Lebensillusion; wenn sich die Dinge dunkler mischen, die Akzente tragischer fallen, scheint ihre Kunst oft hilflos schwach, banal: eine Gefühlskonvention trägt sie dann, und es gibt noch kein eigenes Erleben den originalen Gefühlston her. ‚Noch' — wollen wir annehmen; sie ist ja so jung. Dagegen ist, wenn auch auf einem beschränktern Gebiet, der Sorma eine reife und vollwertige Erbin in Lucie Höflich entstanden. Herb und stark, innig und schlicht und dabei intelligent genug, um mit diskretem innerlichen Humor die Armen im Geist charakterisieren zu können, so gestaltet sie Mädchen von unberührter Vitalität vollendet in jedem literarischen Stil: Maeterlincks Melisande und Schillers Luise nicht schlechter und nicht besser als ein Shawsche Don Juana oder ein wienerisches Mädel oder eine kleine, blitzdumme französische Kokotte. Nicht in den leuchtenden Märchenfarben der Sorma oder der mächtigen Vollplastik der Else Lehmann schafft Lucie Höflich ihre Gestalten: ihre Mittel haben eher etwas von der bescheidenen Art des Holzschnitts. Aber was sie hier mit dem voll sonoren Klang ihrer klugen Stimme, der geraden Festigkeit ihrer sinnlich sichern Gebärden prägt, das ist in seiner herbschlichten Art einfach meisterlich. Die Berliner freilich werden auch Lucie Höflich in keinem mehr als äußern Sinne die ihre nennen dürfen. Und vollends sind Reinhardts andre Vorkämpferinnen nicht von berliner Blut: die große, fast körperliche Intellektualität der Eysoldt so wenig, wie das ganz exotische Temperament der Tilla Durieux, die mit ihrer wirklich unheimlichen Sinnlichkeit, ihrer scharfäugigen Charakterisierungsgabe und ihrem ganz ungewöhnlichen Stilgefühl

wohl die absonderlichste und an aparten Möglichkeiten reichste Kraft ist, die die berliner Bühne heute besitzt. Nicht minder ist die Haupterbin der Sorma im Ensemble Brahms eine Unberlinerin: Irene Triesch. Spürsam nervös, intelligent und geschmeidig, aber blutarm, unnaiv und mit einem Hang zum theatralisch Verdickten, in jedem Fall viel mehr ein Stück aufgestörter Kultur als ruhig entfalteter Natur, ist sie in ihrem erheblichen Können und charakteristischen Versagen (wie alle Kenner versichern)': ein höchst entwickelter Typus der wiener Jüdin. Dieselbe ‚Leopoldstadt' hat der berliner Bühne übrigens noch eine ganze Zahl erheblicher Talente zugeführt: an Ida Roland, deren Können sicher noch nicht voll entfaltet, aber höchst beträchtlich ist, an die saftig komische Charakteristikerin Ilka Grüning wäre zu denken und an die große, noch ungepflegte Begabung von Max Marx, der mit jüdischem Witz einen Ton mannhafter Energie höchst ungewöhnlich verbindet und deshalb so viel Pathos wie vis comica besitzt. Dazu käme die Begabung des Komikers Victor Arnold, die kleinstrichlige Genremalerei, die Carl Forest als Nachfolger des reichern, an Dresden verlorenen Hanns Fischer betreibt, und weiter aus Oesterreich noch eine ganze Zahl von ernstern Talenten: die großzügige Seelenmalerei des greisen Pagay, die seiner klugen und feinen Art verwandte, aber noch reifende Kraft Guido Herzfelds, die stille, gerade und innige Kunst der Maria Mayer sind vielleicht zumeist zu schätzen aus der Fülle der Gestalten, mit denen das Land der großen Rassenmischung seit langem Berlins Bühnen bevölkert. Auch die Frau, die vor der Triesch bei Brahm Ibsen-Gestalten schuf, die in Berlin noch unvergessene Luise Dumont war fern von Berlin daheim. Sie ist im Rheinland geboren und in ihren großen, tiefen Augen spielte ein weicheres und freieres Leben, als unser kargeres Land erzeugt. Eine große, tiefgrabende Intelligenz, eine fühlende, von echtem ethischen Pathos geschwellte Natur und Ton und Haltung einer vollendeten Dame: das waren die großen Qualitäten der Dumont. Seit wir sie nicht mehr hier haben, gibt es in Berlin nur noch eine Frau, die auf der Bühne eine Dame und ein Mensch zugleich zu sein vermag, die frauenhafte Reife, vornehm gesellschaftliche Haltung und ursprüngliches Empfinden zugleich besitzt: Helene Fehdmer. Sie ist der Dumont an intellektueller Energie vielleicht nicht gleich; aber durch die Fülle sinnlichen Lebens, das unendlich feinere Spiel aller Nerven, den viel elementarern Durchbruch der erotischen und vor allem der mütterlichen Weibesinstinkte, durch diese vornehm geschlossene Form hindurch ist sie ihr doch wieder schauspielerisch überlegen. Sie besitzt eine Natur, die, meines Bedünkens, uns noch mit einer Künstlerin ersten Ranges beschenken wird, wenn ihr erst einmal vergönnt wird, sich an dramatischen Aufgaben großen Stils zu stählen und zu entfalten. Eine Berlinerin aber ist sie wiederum nicht im mindesten; denn wenn vom Typus der Spreeathenerinnen irgend etwas als ausgemacht gelten darf, so ist es: sie sind durchaus keine ‚Damen' — nicht stilsichere Trägerinnen einer alten, von abgeschliffenen Formen umhegten Kultur.

So will es scheinen, als ob Berlin in diesem ganzen reichen Schauspielerbestand, den es hegt, doch nichts besitzt, um sich selbst, seine eigene Art auszusprechen. Während die gefeierten Schauspieler und Schauspielerinnen von Paris oder Wien zum ganz überwiegenden Teil von Geburt oder doch von Artung rechte Pariser oder Wiener sind und in irgend einer Variation das Leben ihrer Stadt erklingen machen, scheint Berlin auch theatralisch nur ein Treffpunkt aller möglichen Landschaften und Länder — ein Punkt, an dem sich die Fülle mannigfaltiger Talente sammelt, um unter bedeutenden Theaterleitern den großartigen Organisationen der Bühnenkunst zu dienen. Dann wäre wirklich nichts für Berlin charakteristisch als das Charakterlose, dann wäre durch die Lücke in der Menschendarstellung dargetan, daß es auch keine berliner Menschen gibt, und es bliebe nichts als die abstrakte Weltstadt, die fremde Kräfte sammelt, organisiert und in Bewegung setzt. Und wirklich: es bleibt bedeutsam für dies Berlin, daß es so überwiegend blutfremde Kunst hegt und hält. Dies Berlin ist zuerst Weltstadt, und die Fremden beherrschen den Vordergrund. Aber doch gibt es einen heimischen Kern, doch gibt es berliner Menschen, und es gibt auch heute noch (ob zwar als kleine, verstreute Minderheit): berlinische Schauspieler!

(Schluß folgt)

Die Sprache des Operntextes / von Georg Caspari

Ein Schlußwort

Die letzten berliner Wochen haben zu meinen Anregungen mancherlei praktisches Material geboten. Ob freilich gerade der Komischen Oper statt einer Aufführung in deutscher Sprache mit einer italienischen ‚Manon Lescaut' von Puccini geholfen wäre, ist fraglich. Es kamen zu viel widrige Umstände zusammen, die einen Erfolg von vornherein verhinderten. Dagegen war der Unterschied zwischen der deutschen und italienischen ‚Bohème' von erheblichem Interesse. Es war nicht allein Carusos Kunst und Scottis Geschicklichkeit: die ganze Musik bekam mit italienischem Text ein andres Air, und es war nur schade, daß man sich die Mühe hatte verdrießen lassen, auch die letzten zwei Rollen zu entdeutschen. Fräulein Farrar — ein beinahe unerwarteter Beitrag zu meinen Behauptungen — sang am zweiten Abend die Mimi unvergleichlich schöner und war, von der deutschen Sprache nicht behindert, auch im Spiel freier, geradezu seelischer. Weiter: Die Erlaubnis, mit dem illustren Gast italienisch singen zu dürfen, vermittelte uns in der Aufführung der ‚Aida' die Bekanntschaft mit einer zwar infolge der Aufregung in der Verwendung der Mittel gehemmten, aber ungewöhnlich sympathischen Sängerin, die unsre Oper ihr eigen nennt: Fräulein Salvatini — eine italienische Rose, die im Verborgenen blühen

muß, solange sie nicht italienisch singen darf. Das wäre eine — auch neben der Destinn und der Farrar und nun gar in deren Abwesenheit — für Verdi und die Jungitaliener höchst schätzenswerte Kraft, vorausgesetzt natürlich, daß diese Opern mit ihrem Originaltext aufgeführt würden.

Im übrigen bin ich mir wohl bewußt, in meinem Artikel ‚Unmögliches‘ verlangt zu haben, in der Absicht, vielleicht einmal das ‚Mögliche‘ zu erreichen. Ich denke, das wird mit der Zeit bei dem Mangel an deutschen Sängern ganz von selbst kommen, und ich hoffe zuversichtlich, daß bei dem nächstjährigen Caruso-Gastspiel — fünf Abende sind dafür angesetzt — kein ‚Maskenball‘ sondern ein ‚Ballo e maschera‘ neu einstudiert werden wird. Unsre Destinn und Hempel und unser Berger werden dem Gast sekundieren, und wer weiß, ob man nicht doch einen italienischen Dirigenten findet, einen Campanini, Panizza, Toscanini oder Vigna. Er würde sich bezahlt machen. 1913 rückt heran. So geht es nicht weiter. Wenn die Konkurrenz ebenfalls Wagner bringt, Wagner in allen Preislagen, dann müssen wieder vornehme Mozartabende und wirklich superbe Aufführungen italienischer Meisterwerke das Privileg der Königlichen Oper werden!

Brief im Sommer / von Max Mell

Glaubst Du, daß liebend Verehren
lange dies Herz Dir verschweigt?
Feldweg zwischen den Aehren,
überall überneigt,
hin zu beranktem Gemäuer,
prangend von reifender Zier,
wird mir allabendlich teuer
durch mein Sehnen nach Dir.

Keinen Tag laß ich verfließen
ohne gedenkenden Gang!
Weißt auch Du's zu genießen,
wenn Du ausharrst so lang?
Gibts Dir in schillernden Träumen
linde Fahrt übern See?
Ist es ein Weg unter Bäumen?
Gleicht er dem, wo ich geh?

Ach, viel Land liegt dazwischen,
wo Du bist, wo ich bin.
Worte verwehn und verwischen,
die ich spreche dorthin!
Süßeste Sehnsucht wird enge,
zärtlichstes Warten wird schwer.
Ende die Abendgänge
durch Dein Kommen hieher!

Kasperletheater

Gerichtsverhandlung / von Alkest

Erste Szene

Vorsitzender: Herr Dietrich Drecksa, es wird Ihnen als Verfasser der Broschüre ‚Dichter und Dichterrichter, Ein Epilog zur Aufführung der Dunstwolken', zur Last gelegt, den Kläger, Dr. Moritz Dreiviertel, des Brotneides und der Mißgunst geziehen zu haben. Geben Sie das zu?

Angeklagter: Nein. Ich habe den Kläger nicht gemeint.

Kläger: Er hat mich nicht gemeint!?! (Zum Auditorium) Bin ich nicht klein und fett?! (Zurufe: Und wie!) Er hat mich nicht gemeint!? (Er läuft aufgeregt umher, wobei ihm der Kneifer von der Nase strauchelt)

Vors.: Die Stelle lautet: „Ein kleiner, fetter Dramatiker, den ich wegen seiner bekannten Mißgunst gegen erfolgreiche Theaterdichter hier nur die gelbe Gefahr nennen möchte, phosphoresziert ordentlich bei verdunkeltem Saal." Nun, wen haben Sie damit gemeint?

Angekl.: Herrn Dreiviertel kann ich jedenfalls nicht gemeint haben.

Vors.: Warum?

Angekl.: Weil er kein Dramatiker ist!

Vors.: Er ist doch Verfasser dramatischer Werke!

Angekl.: Das ist was andres!

Vors.: Ich verstehe das nicht; wenn . . . .

Rechtsanwalt Sykomorenzweig: Ich beantrage, einen namhaften Theaterkritiker darüber zu vernehmen, ob mein Klient als Dramatiker gelten kann. Ich beantrage ferner, einen Professor der königlichen Anatomie darüber zu vernehmen, ob mein Klient als klein und fett gelten kann.

Das Gericht schließt sich nach einer kurzen Debatte diesen Anträgen an, und es wird zuerst der aus dem Zuschauerraum geholte Theaterreferent der Schildaer Nachrichten, Hans Edler von Humpenberg, vereidigt. Darauf

Vors.: Herr Sachverständiger, was ist ein Dramatiker?

Sachverst.: Ein Mann, der Dramen schreibt.

Vors.: Ja, aber was ist ein Drama?

Sachverst. (murmelt etwas Unverständliches von:) Furcht und Mitleid, Aristoteles, Gustav Freytag, Schuld, Jungfrau von Orleans . . . .

Vors.: Kann nach dieser Definition der Kläger als Dramatiker gelten?

Sachverst.: Jawohl.

Vors.: Danke, Herr Sachverständiger! Wir wissen genug. (Sachverständiger schnell ab) Darauf wird der telephonisch herbeigerufene Dozent an der königlichen Anatomie Prof. Dr. Exaktenstein vereidigt.

Vors. (auf den Kläger deutend): Kann man diesen Herrn als klein und fett bezeichnen, Herr Sachverständiger?

Sachverst.: Darüber kann ich mir kein Urteil bilden, solange das betreffende Individuum bekleidet ist. Es ist möglich, daß der sichtbare Umfang des Individuums, der allerdings als fett zu bezeichnen wäre, in

einer abnormen Dicke des zur Bekleidung verwandten Materials und die Körpergröße des Individuums, die allerdings als klein zu bezeichnen wäre, in einer auf Täuschung berechneten willensmäßigen Kontraktion gewisser Muskeln beruhte.

Vors.: Herr Dr. Dreiviertel, ich muß Sie also in Ihrem eigenen Interesse ersuchen, sich der Kleider zu entledigen und sich von dem Sachverständigen untersuchen zu lassen. Für die Dauer der Untersuchung bleibt die Oeffentlichkeit ausgeschlossen. Huber, räumen Sie den Zuschauerraum. (Der Zuschauerraum leert sich. Der Kläger knöpft seine Weste auf.)

Vorhang

Zweite Szene

Die Vorigen. Der Kläger knöpft seine Weste zu

Vors.: Es ist durch die Sachverständigenurteile klar erwiesen, daß der Kläger sowohl klein und fett als auch Dramatiker ist und sich daher sehr wohl durch den inkriminierten Satz Ihrer Broschüre getroffen fühlen konnte, Angeklagter! Halten Sie Ihre Behauptung, nicht auf den Kläger gezielt zu haben, aufrecht?

Angekl.: Nein. (Allgemeines ‚Aha!‘) Ich habe ihn gemeint, aber ...

Rechtsanwalt Mimosenblatt: Wir werden jetzt den Wahrheitsbeweis dafür erbringen, daß der Kläger neidisch und mißgünstig ist. Ich bitte die Zeugen Hetman-Lindekuh und Großkehl zu vernehmen.

Vors.: Sie sind der erste dramatische Held der Hofbühne, Aloys Großkehl, und wissen was auszusagen?

Zeuge: Die komische Alte unsrer Bühne hat mir gesagt, der erste Liebhaber habe ihr gesagt, daß ihm die Naive gesagt habe, sie habe gehört, wie der Regisseur zu dem Intendanten gesagt habe: „Der Dreiviertel, das ist auch so einer!“ So ist es, so wahr mir Gott helfe!

Vors.: Weiter wissen Sie nichts?

Zeuge: Nein, bei meiner unsterblichen Seele, nein! (Zeuge ab)

Vors.: Sie sind der verehelichte . . .

Zeuge: Leider.

Vors.: . . . der verehelichte Frank Hetman-Lindekuh, geboren . . .

Zeuge: Leider . . .

Vors.: Wollen Sie die Zwischenbemerkungen unterlassen . . Was sind Sie von Beruf?

Zeuge: Moralisch.

Vors.: So . . Sehr erfreulich. Also, was wissen Sie über die berufliche Mißgunst und dem Brotneid des Klägers auszusagen?

Zeuge: Als ich ihn einmal um fünf Mark anpumpte, meinte er: „Ich dächte doch, Sie hätten genug Tantiemen!“

Kläger: Ich habe ihm aber die fünf Mark gegeben. Und habe sie bis heute nicht wieder.

Mimosenblatt: Ich bitte zu bemerken, daß der Kläger, der sich hier von dem Vorwurf des Neids und der Mißgunst reinwaschen will, seinem Kollegen nicht einmal lumpige fünf Mark gönnt.

Sykomorenzweig (der sich inzwischen leise mit dem Kläger beraten hatte): Ich beantrage, die Verhandlung zu vertagen, da wir Zeugen zu laden gedenken, die die Uneigennützigkeit meines Klienten gegen seine

Kollegen ins hellste Licht rücken werden. Unter der Wucht dieser Beweise werden die Verleumdungen, die wider meinen Klienten gespritzt worden sind, zu Schall und Rauch zermalmt werden.

Vors.: Wäre es nicht möglich, diesen dem Ansehen der deutschen Literatur nicht übermäßig förderlichen Zwist vorher durch einen Vergleich aus der Welt zu schaffen? Ich schlage vor, Herr Drecksa erkennt die durch die Verhandlung nicht widerlegte Uneigennützigkeit und Neidlosigkeit seines Gegners öffentlich an und übernimmt sämtliche Kosten . . .

Die Parteien beraten sich leise mit ihren Anwälten und erklären sich bereit, den Vergleich anzunehmen!

Vorhang

Rundschau

Israel

Für die Aufnahme des neuen Stückes von Henry Bernstein ist es bezeichnend, daß es bei der Generalprobe und Premiere durchfiel, während es sich bei den folgenden Aufführungen allmählich festigte und jetzt das zahlende Publikum interessiert und in Massen anzieht. Die Gründe für den Durchfall vor einer Zuhörerschaft, die von vornherein für Bernstein Partei zu nehmen gewillt war, sind mannigfach: die verfehlte Besetzung im Théâtre Réjane, mit Signoret in der Hauptrolle, für die sich unter den pariser Schauspielern einzig und allein Guitry geeignet hätte; das Unbehagen jüdischer Kreise, Fragen ihrer Konfession auf dem Theater verhandelt zu sehen; bei den Skandalsuchern die Enttäuschung, in ‚Israel' nicht den gehofften Peitschenhieb für Maurice Donnays ‚Rückkehr von Jerusalem' zu finden; bei den Gegnern die Erkenntnis, daß trotz Drumont der Antisemitismus im Stiche gelassen werden müsse, ja daß im Gegenteil ein engerer Anschluß an das Kapital zu suchen sei, gegen das so unaufhaltsam näher rückende Gespenst einer sozialen Revolution; endlich für die Flachköpfe unter dem Premierenpublikum der deprimierende Umstand, daß in ‚Israel' nur eine einzige weibliche Rolle vorkommt, eine fünfzigjährige Herzogin, und daß der erste und dritte Akt lediglich endlose Debatten zwischen Männern bringen.

Wie man in dem halben Dutzend Bernsteinscher Schlager überall nachweisen kann, daß jeder einer einzigen Szene zulieb geschrieben wurde, und daß die aufwühlende Wirkung dieser Szene stets bedeutend genug ist, um noch den abflauenden Schlüssen das Interesse zu wahren, ist dieser Autor auch hier von einer dramatischen Situation ausgegangen, die beim ersten Anblick wirksam erscheint, die aber, eingekeilt zwischen einem Vorspiel und einem Nachspiel, eine grelle und peinliche Dissonanz ist. Diese Szene läßt sich mit wenigen Worten erzählen, und mit ihr auch der Inhalt des Stückes. Dem Prinzen Thibault de Clare, der als Antisemit den jüdischen Bankier Gutlieb beschimpft und provoziert hat, eröffnet seine Mutter, um das Duell zwischen

beiden zu verbindern, daß er in Wirklichkeit der Sohn Gutliebs sei. Worauf der junge Mann zuerst in ein Kloster gehen will, später aber, nach einer Unterredung mit Gutlieb, sich vergiftet. Was nun soll uns dieser adlige Hohlkopf Thibault, der den Juden Gutlieb dadurch aus dem Klub der Rue Royale hinausekeln will, daß er ihm den Hut vom Kopfe schlägt? Und als wie gewaltsame Verzerrung muß es erscheinen, wenn dem von dem mütterlichen Eingeständnis Niedergeschmetterten der Beichtvater zuerst einredet, daß er als Christ verziehen, in der Stille des Klosters sein Erdendasein Gott opfern müsse, und wenn dann Gutlieb diesem Aristokraten beweist, daß er nach Instinkten und Anlagen Jude ist, und wir mit Verblüffung hören, daß die antisemitische Propaganda Thibaults und sein Haschen nach Popularität jüdische Nationaleigenschaften sind? Als Antwort auf ‚Retour de Jérusalem' wäre ‚Israel' mehr als mittelmäßig. Aber ich glaube nicht, daß es Bernstein um diese Antwort zu tun war. Die große Szene zwischen Mutter und Sohn war das Embryo dieses Stückes, und es mag zugegeben werden, daß diese Szene vorzüglich geführt ist. Daß sie nicht allzu brutal und peinlich wirkte, ist der Kunst der Réjane zuzuschreiben, die ihre fünfzig Jahre nicht hehlte und aus der Herzogin de Clare eine ihrer ergreifendsten Gestalten schuf. Leider waren die übrigen Rollen ungenügend besetzt. Der pathetische de Max quälte sich mit dem Beichtvater Silvain ab, Signoret mimte einen larmoyanten Gutlieb, und die schlechte Akustik des früher so anheimelnden Saales, verschuldet durch eine in den Sommermonaten durchgeführte Renovierung, trug das ihre bei, um die Zuhörer zu irritieren und zu verstimmen. **Franz Farga**

Die Tragödie der Jungfrau

Um eine der altenglischen Tragödien in London zu sehen, muß man die Privatgesellschaften besuchen, die diese Werke, ein reiches Erbe einer großen Zeit, aus Liebe zur Sache und zur Freude eines sicherlich nicht geringköpfigen Publikums zu leider immer nur einer Aufführung bringen. Diesmal waren es die Play Actors, diese Gesellschaft von Berufsschauspielern, die der hiesigen Stagnation nach Kräften abzuhelfen sucht, welche Beaumont und Fletchers großmaßige Tragödie der Jungfrau (The Maid's Tragedy) im Court Theatre, einst der Stätte Vedrenne-Barkers, herausbrachte. Ein seltsames Stück. Bald erscheint es von allem wirklich Menschlichen losgelöst und nur ein Stück für große Schauspieler zu sein, denen es erlaubt, alle Register der Leidenschaft zu ziehen; bald wieder wird man sich, seltsam an-, ja aufgeregt, eines fast modern anmutenden, beinahe krankhaften Bohrens und Forschens in unergründlichen Seelentiefen bewußt; bald stört einen erschreckende, abstoßende Roheit, die vor einer grausigen, breitausgemalten Mordszene mit allerlei Details nicht zurückscheut; bald klingen weiche, fast schluchzende und dabei echte Töne rein menschlichen Gefühls klagend und um Mitleid heischend ans Ohr und nehmen Sinn und Herz gefangen. Und wie sehr man sich auch sträubt, und wie sehr man gewisse Voraussetzungen in den Charakteren, ihrem Sein und Wollen, ablehnen möchte, da man diese ebenso ‚voraussetzungslos' zu haben und zu erkennen wünscht wie die Wissenschaft: das große Auf und Ab dieses Werkes, der einheitliche Rhythmus der es durchzieht, seine Riesenmaße, die einer größern, gewaltigern Zeit angepaßt scheinen, sie zwingen einen immer und immer wieder in Bann.

Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und ganz auf das Können der Darsteller gestellt. Man spielte vor einem nur leise ein irgendwo gelegenes, fernzeitiges Königreich andeutenden Gobelin und sah auch nicht viel auf Beleuchtungseffekte, aus denen eine raffiniertere Regie allerlei herausgeholt hätte. Aber es war gut so: das Stück und namentlich gewisse Szenen vertragen, ja benötigen eine Dämpfung, damit der schlimmste Fehler dieser dem Shakespeareschen Gleichgewicht aller Kräfte und seinem dichterischen Takt nicht entfernt ebenbürtigen, dabei aber vollblütigen dramatischen Dioskuren der Elisabethzeit verborgen bleibe. Eine große, freudige Ueberraschung, die Entdeckung eines echten Talentes wurde uns zuteil: W. Edwyn Holloway, der den jugendlichen Amintor, diesen von seinem König betrogenen und seiner Ehre beraubten fanatischen, dabei sonst keineswegs naiven Anhänger des Königtums und seines Repräsentanten mit schlichter, fast grübelnder Innerlichkeit darstellte. Sonst teilten sich in die Ehre des Abends der wahrhaft königliche Schurke Mr. Warburtons, der treuherzige Ränkeschmied Mr. Saintsburys und die ehrgeizige, plötzlich zur Reue übergehende Buhlerin der Miß Come Beringer. ‚Königlicher Schurke‘, ‚treuherziger Ränkeschmied‘ — das bezeichnet die Art dieses Stückes, seine Schwäche: Inkonsequenz der innern Linien, wo sie zur Führung der Handlung gebraucht werden; und seine Stärke: ein Drang zu individuellen, freilich zum Teil übermenschlichen Gebilden. Man hat ja in Deutschland versucht, die altenglische, nicht shakespearesche Tragödie neuzubeleben; mit dem ‚Verlorenen Venedig‘ leider ohne rechten und bleibenden Erfolg. Aufgaben aber wie diese ‚Tragödie der Jungfrau‘ wären eines Versuches wohl wert, denn eines haben sie: sichern, auf Rasse und Zeitalter gegründeten Stil.

Frank Freund

Hamburger Theater

Unter den vier Autoren, die sich in der theatralischen Arena vor einem sommerlich erfrischten Publikum verneigten, waren nur zwei hamburger Redakteure. Sollte das eingeborene Theaterprinzip, die Reklame der Kritik mit Annoncen, Freikarten und unbesehen angenommenen Redakteursstücken zu honorieren, im Punkte drei eine Einschränkung auf fünfzig Prozent der Premieren erfahren haben? Und noch eines ist merkwürdig an dieser Ouvertüre: das eine Redakteursstück ist nicht schlecht. Carl Müller-Rastatt war sich selbst Kritiker genug zur Selbstbescheidung. Er ersann sich zu wenigen und unkomplizierten Figuren eine unkomplizierte Fabel, die in seinem Auftrage der landläufige Theaterräsonneur mit zwei Brettspielzügen ins Reine bringt: Wechselt die Bäumchen — all right! Dieses im Altonaer Stadttheater sehr herzlich begrüßte bürgerliche Lustspiel ‚Die Herzoginnen‘ spielt laut Theaterzettel in Süddeutschland, allein dem Geiste nach ist es durchaus hamburgisch: der Autor und seine Leute teilen sich in eine leidenschaftslose und verständige Nüchternheit, die zugleich das Lustspielmotiv ausmacht. Denn selbst Müller-Rastatt kommt in seinem Rechenexempel zu dem Ergebnis, daß zwei mal zwei noch lange nicht gleich vier, daß Korrektheit plus Korrektheit nicht gleich Glück ist, und entlobt deshalb den korrekten Kaufmann und seine nicht minder korrekte Buchhalterin, um ihn mit ihrer lebenslustigen und noch jungen Frau Mutter, sie mit seinem nicht minder lebenslustigen und noch sehr jungen Herrn Neffen zu entschädigen. Dank der saubern Arbeit und der Liebenswürdigkeit des Dialogs

nimmt man den reichlich konventionellen Ausgang mit in Kauf. Weniger Glück als Altona hatte das Deutsche Schauspielhaus, das an zwei Stücke Fritz von Briesens, einen Einakter, ‚Der Fremde‘, und einen Zweiakter, ‚Die Sandbüchse‘, geriet. ‚Der Fremde‘ ist ein Musterbeispiel von plump tappendem Dilettantismus, und auch der Zweiakter kommt, nach einer schwitzenden Exposition, erst unter krampfhaften Verrenkungen zu einem theatralischen Ergebnis. Dieses ehrlich und gut gemeinte ‚neudeutsche Schauspiel‘ polemisiert in Leitartikeln gegen das Vordringen des skrupellosen berliner Spekulantentums auf das märkische Land — ein Thema, wie es entsprechend auch Elisabeth Thomann in ihrem vom Schillertheater gespielten anspruchslosen Vierländer Volksstück ‚Dat Verlanner Paradies‘ angeschlagen hat. Den stärksten Applaus trug unter den vier Autoren im Thaliatheater Leo Lenz davon, der aus Mc. Carthys Roman ‚Wenn ich ein König wäre‘ eine vieraktige romantische Komödie ‚François Villon‘ zusammengebauen hat. Auch Leo Lenz zählt zu den skrupellosen Spekulanten, die nehmen, was sie finden: die Fabel von Mc. Carthy, die theatralischen Effekte aus aller romantisch geimpften Dramatik unsrer Tage — vom ‚Cyrano von Bergerac‘ bis zum ‚Teufelskerl‘, vom ‚König Harlekin‘ bis zur ‚Rabensteinerin‘. Lenz, ganz Lenz ist die Similifassung seiner Verse, ein rauflustiges Drauflosgängertum nach Danny Gürtlers Rezept: Radau, mehr Radau! und gepaart damit eine tränenselige Sentimentalität. François Villon, der Dichter, der als Dieb, der König, der als Bettler zur Welt gekommen ist, gerät dank einer satanischen Laune Ludwigs des Elften in die Lage, das Exempel auf seine königlichen Fähigkeiten machen zu dürfen, und macht es — als Großkonnetabel von Frankreich — so glänzend, über alle Maßen glänzend, wie das seit Old Shatterhand und Sherlock Holmes nicht mehr erlebt ward. Nun sind seine sieben Tage um, und der Galgen wartet seiner. Unnötig zu sagen, daß ihn davor die Dame seines Herzens, die zuvor den Niedriggeborenen, den Lumpen verschmähte, bewahrt, und daß Mephisto-Ludwig derart seines Triumphes verlustig geht. Aus dem wilden Hin und Wider, das den Helden aus Höllen zu Himmeln schmeißt, aus dem jahrmarktsgrellen Trubel, der seinen theatralischen Heroismus umlärmt, brechen eines jungen Autors ungezügelte Theaterinstinkte hervor, die das zurückhaltende hamburger Publikum überrumpelten.

Leonhard Adelt

Aus Cöln

Während Martersteigs Schauspielhaus sich in dieser Saison vorläufig mit der Neuaufführung älterer Stücke begnügt (man sah neben einem recht mittelmäßigen und schlecht besetzten ‚Nathan‘ sehr gute Darstellungen von ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘, der ‚Macht der Finsternis‘, der ‚Erde‘, denen in nächster Zeit ‚Einsame Menschen‘ und, in einer Neubearbeitung ‚Meister Oelze‘ folgen sollen) — währenddessen gab das Residenztheater unter der Leitung Annie Neumann-Hofers und Erwin Bärons eine Uraufführung nach der andern, ohne deshalb ernstlich Anspruch auf künstlerische Wertung zu erheben. Annie Neumann-Hofer hatte schon vor ihrem Schauspiel ‚Dora Peters‘ mehrere Stücke eigenen Fabrikats herausgebracht, so ein Revolutionsdrama ‚Maria Antoinette‘, welches alsbald in der Versenkung verschwand, und mehrere Einakter. ‚Dora Peters‘ ist das Werk eines Talents, das leider durchaus ver-

wildert ist und, bei leidlichen Ansätzen, in unerträglicher Weise auf Mätzchen-Verbrauch ausgeht. So gibt es im zweiten Akt einen Schuhplattlertanz, der rein um seiner selbst willen da ist. Der Inhalt des Stückes ist im übrigen die Ehefarce eines Weibes, welches für die freie Vereinigung, aber nicht für die standesamtliche Bindung geschaffen ist. In der Woche vor ‚Dora Peters' kam eine Komödie von Bernard Rehse, ‚So sind die Menschen', heraus. Auch hier ein paar nette Einzelheiten neben einem Wust von Lach- und Ulkgelegenheiten für das in solchen Fällen immer sehr dankbare kölner Publikum. Aber es gab da im dritten Akt eine Szene, in welcher der kuriose Herr Riedemann, ein Gesinnungslump mit Ueberzeugungsphrasen, vor seiner Frau Theater macht, um seinen Judasverrat an einer übernommenen Sache als innere Anschauungswandlung zu maskieren — eine Szene, die in der Tat köstlich wirkte. Das Spiel der Residenztheater-Leute war, im Rahmen der Verhältnisse, als nicht schlecht zu bezeichnen. Was sonst noch? Am dreißigsten Oktober sollte ‚Der Brandstifter' von Heijermans in Szene gehen, mußte aber vor Beginn der Vorstellung abgesagt werden, da die Polizei das Stück ‚noch nicht gelesen' hatte. Nachdem fünf Tage später dieser Einakter dann doch gegeben worden war, wurde das Residenztheater geschlossen, weil man es bei dem bedauerlich geringen Zuspruch des Publikums nicht länger halten konnte.

Peter Hamecher

Der fidele Bauer

Wie lange werden wir nun noch auf eine Operette warten müssen, in der das Gleichgewicht zwischen Libretto und Partitur wenigstens annähernd in gleichem Maße hergestellt ist, wie in Offenbachs nie wieder erreichten Musiksatiren! Kaum jemals war eine Zeit verhältnismäßig so reich an starken und echten musikalischen Operettennaturen, wie die Gegenwart. Franz Lehár, Oscar Straus, Leo Fall — alle drei sind feine, kenntnisreiche Musiker. Aber wie alle echten Musiknaturen sind sie in der Wahl ihrer Texte völlig naiv. Wenns nur sangbare Verse und dankbare Szenen sind! Wie sollte ein Mann von der Routiniertheit eines Victor Léon nicht ein taugliches Libretto zuwege bringen — und übrigens: das Publikum hört ja doch nur auf die Musik! Das mag etwa Leo Falls Empfindung gewesen sein, als er sich mit der fieberhaften Hurtigkeit des produktionsdurstigen Musikers auf Victor Léons unglückseligen ‚Fidelen Bauer' stürzte. Aber er unterschätzt das Operettenpublikum, und er überschätzt die Geduld der Operettenkritiker. Das Publikum überhört ein Libretto nur dann, wenn es ganz trivial und töricht ist. Wehe aber dem Librettisten, der scheinbar ernstere Anläufe nimmt und gar eine Volksstück-Operette romantischen Stils verüben will, wie es Herr Léon schon in seinem ‚Rastelbinder' und nun wieder im ‚Fidelen Bauer' getan hat! Dann rutscht dieses Operettenpublikum höchst nervös auf seinen Sitzen herum. Noch nervöser aber die verstandesfühle, erbeingesessene norddeutsche Operettenkritik, die nicht gewillt ist, sich einwiegen und einlullen zu lassen von Falls schmeichlerisch melodiösen, verhaltenen, wie mit samtenen Stoffen überspannten Weisen, sondern die nüchtern abwägt zwischen Text und Musik. Wollte Herr Léon mit der Duliäh-Sentimentalität der süßen Mädelweit' brechen und an deren Stelle eine echte Volksstückrührselig-

keit setzen? Wozu dann ein Operettenlibretto fabrizieren, warum kein einfaches Schlierseer-Volksstück mit Zitherliederln und Schuhplattlergestampf? Um dieses Libretto ist es selbstverständlich weiter nicht schade. Bedauerlich bleibt nur, daß auch die Partitur Leo Falls durch die Stillosigkeit des Textbuches um ihren ganzen Charme und Fluß gebracht wird. Rein musikalisch steht der ‚Fidele Bauer' durchaus auf gleicher Höhe wie die ‚Dollarprinzessin', und ich bin fest überzeugt, daß Fall ein gefährlicher Rivale Lehárs werden kann, wenn er nur erst einmal den rechten Librettisten findet.

Arthur Neisser

Erhöhte Preise

Die Generalintendantur der königlichen Schauspiele ist unter die Kritiker gegangen und stellt fest, daß die Damen Destinn und Farrar um je fünfzig Pfennige besser singen, als das übrige Personal. Aber um je fünfzig Pfennige besser nur für den vierten Rang: auf den andern Plätzen ist der Unterschied größer. Dieses Prinzip ist schlechtoin eine Beleidigung für die Kollegen, von denen, mag man Emmy Destinn als unvergleichlich gelten lassen, doch immerhin etliche Männer und Frauen Fräulein Farrar an Stimmaterial und Darstellungskunst weit überlegen sind. Wenn die Tollheit systematisch würde: sich die Opernvorstellungen der Qualität entsprechend bezahlen zu lassen, so müßten wir schließlich noch Geld herausbekommen für die Tapferkeit, Fräulein Rothauser als Carmen und Herrn Kirchhoffs Don José auszuhalten. Will Herr von Hülsen für teueres Personal teuerere Preise verlangen, so muß er das ganze Niveau dementsprechend heben. Sonst entsteht eine Festspielerei, in der Herrn Edmund von Straußens Orchester für den Humor des Umkomponierens sorgt.

Das alles ginge noch an, wenn wir auch sicher wüßten, daß die ‚zwei Lichter' im Dunkel des königlichen Personals an diesen Tagen aufgesteckt werden. Nun ist aber mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß die Destinn nicht singt, wenn sie angesetzt ist, und daß kein Platz mehr zu haben ist, wenn sie schon einmal singt. Aus diesem Dilemma hilft nur der Luxus, das Billet verfallen zu lassen. Denn als ich am 26. Oktober vor Beginn der Vorstellung an der Kasse den Unterschied zwischen dem Gesang der Rothauser und der Destinn einforderte, da war die Ersatzcarmen plötzlich auch um fünfzig Pfennige mehr wert geworden, und der Kassierer wollte nicht glauben, daß die Vorführung sozusagen ein Zustand sein werde.

Nein, es darf nicht bezweifelt werden: Heute zahlen wir, wenn die Destinn nicht singt, drei Mark, weil sie wenigstens angesagt wurde, und morgen werden wir einen lustigen Taler rollen lassen, trotzdem die beiden Sterne für uns erloschen sein werden. Sardanapal ist teuer, und der Hader semitischer Fürsten kommt der Kunst schlecht zu stehn. Außerdem ist die andre historische Revue, im Metropoltheater, viel amüsanter, und das Defizit wächst zusehends.

Der Kreis des Opernhauspublikums ist noch um einen Grad enger gezogen worden. Wartet nur, balde seid ihr allein!

Felix Stössinger

Der münchner Klatschprozeß

Friedrich Freksa, Verfasser des etwas dünnen, aber keimreichen tragischen Spiels ‚Ninon de l'Enclos', hat nach dem Durchfall des sehr dünnen und durchaus nicht keimreichen

satirischen Spiels ‚Wolkenkuckucksheim' von Josef Ruederer sich veranlaßt gefühlt, eine Reklameschrift für dies Werk zu schreiben, über deren Inhalt und Form zu diskutieren sich nicht lohnt. An den Schluß der Broschüre aber sind etliche salzlose Anekdötchen angehängt, die zu einem possierlichen Prozeß führten.

Es handelte sich darum, festzustellen, ob

1. Max Halbe ein quertreiberischer Neidhammel,
2. Willy Rath ein hinterhältiger, persönlicher und gehässiger Kritikaster,
3. Friedrich Freksa ein lausbübischer Ehrabschneider sei.

Es stellte sich, wie ängstlichen Gemütern zum voraus verkündet sei, heraus, daß

1. Max Halbe ein Ehrenmann,
2. Willy Rath ein ehrenhafter und sachlicher Kritiker,
3. Friedrich Freksa kein lausbübischer Ehrabschneider ist.

Das ist natürlich an und für sich ohne jeden Belang. Minder uninteressant ist das Bild, das der Prozeß vom literarischen Cliquenwesen Münchens entrollte. Es zeigte sich da, wie traurig arm das Leben vieler und nicht der schlechtesten Literaten ist, wie traurig eng ihr Horizont und wie traurig klein der Sehwinkel, unter dem sie Menschen und Dinge werten. Es war nicht erhebend, mit anzusehen, wie der zappelige, ungelenke, wildgelockte Freksa mit mannesmutiger Miene erklärte, höchst unwichtige Dinge bis zum Ende vertreten zu wollen, und wie er nach kurzer Zeit den jammervollsten Rückzug antrat. Es war nicht gut, daß der stämmige Josef Ruederer mit heiserer Stimme schwor, er stehe der Broschüre durchaus fern und habe weder mit Wort noch mit Tat für sie gewirkt — und daß sich dann als Urheber der auffallenden Straßenreklame nicht der Verleger des Werkchens, Georg Müller, herausstellte, sondern der Verlag der Süddeutschen Monatshefte, an dem eben Josef Ruederer hervorrageud beteiligt ist. Es war auch nicht angenehm, das Pathos mit anzuhören, mit dem Willy Rath versicherte, daß er seines Amtes stets treulich und ehrenhaft gewaltet, und mit dem Max Halbe dartat, wie er für Wedekind gewirkt, als dieser noch verkannt und gering auf Erden ging, und wie er den jungen Willy Lang, den Dichter der ‚Lucrezia Borgia' gefördert, und wie er sonst um seine jüngern Mitstrebenden nach Kräften sich gesorgt habe. Es wäre wohl besser gewesen, wenn der rechte Halbe den linken Halbe nicht hätte wissen lassen, was der rechte getan.

Aber auch so: drei erfreuliche Dinge zeitigte dieser mißvergnügliche Streit. Einmal zeigte er, daß es Menschen gibt, die mit einer ganz unerwarteten Heftigkeit für literarische Dinge sich ins Zeug legen; dann reinigte er Halbe vom Verdacht eines solneßartigen Neides, der den Dichter der Jugend unsichtbar-sichtbar umschwebte, und endlich war es ein reiner ästhetischer Genuß, die sichere und linde Art zu beobachten, die freundliche Würde, die verstehende, verzeihende, ein wenig gottväterlich-humoristische Art, auf die der Vorsitzende — der nämliche Richter, der im münchner Harden-Prozeß durch seine gütige Weise von sich reden gemacht — die aufgeregten Menschen zu lenken und die trüben Dinge zu klären wußte.

Lion Feuchtwanger



Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

L. P. Die Frage, ob Sie ein Recht auf die Ihnen — mündlich — zugesagte Beschäftigung haben, ist sehr zweifelhafter Art. Da der Direktor Mitglied des Bühnenvereins ist, liegt die Sache für Sie ganz günstig. Das Bühnenschiedsgericht hat in einem ganz ähnlichen Falle (Leander-Felisch S. 92) sich für Bejahung der Frage entschieden. Wenn die von Ihnen eingeleiteten Verhandlungen mit dem Direktor scheitern, müssen Sie ihn beim zuständigen Bühnenschiedsgericht verklagen.

L. H. Durch Zahlung der Konventionalstrafe ist der Vertrag nicht gelöst. Freilich glaube ich nicht, daß in Ihrem Falle der Direktor Sie zu halten versuchen wird, wo er Ihre Absichten kennt. Einen höhern Schaden, als den, den Sie durch die Zahlung der Konventionalstrafe gedeckt haben, wird der Direktor sicherlich nicht erlitten haben; zum mindesten wird er den Schaden nicht substanziieren können.

Annahmen

Heinz Gordon: Das bischen Ruhm, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

Bernhart Rehse: Vaterland, Komödie. München, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 10. Leo Lenz: François Villon, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

Fritz Lienhard: Luther auf der Wartburg. Dramatisches Gedicht. Riga, Stadttheater.

Leopold Veit: Der Richter, Schauspiel. Coburg, Hoftheater.

31. 10. Egon Walter Berk: Pagenstreiche, Schwank. Wien, Bürgertheater.

Anna Sühring-Bardey: Der gute Ton, Lustspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Ernst von Wolzogen: Der unverstandene Mann, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

3. 11. Erich Korn: Anteros, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädisches Schauspielhaus.

Victor Hahn: Moses, Tragödie. Graz, Stadttheater.

7. 11. Heinrich Lilienfein: Der Schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel. Berlin, Schillertheater.

2. von übersetzten Dramen

G. A. Caillavet und Robert de Flers: Der König in Paris, Komödie. Wien, Neue wiener Bühne.

Raoul Devereux: Familienfehler, Schwank. Cöln, Residenztheater.

Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie. Stuttgart, Königliches Wilhelmatheater.

3. in fremden Sprachen

Maurice Donnay: Die Beschützerin, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Sven Lange: Frauenglück, Drama. Kopenhagen, Dagmartheater.

N. Thurner: Die Komödie der Passe-Partout, Journalistenstück. Paris, Gymnase.

Neue Bücher

Rudolf Krauß: Das stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, J. B. Metzler. 351 S. M. 8,40.

Fedor Mamroth: Aus der frankfurter Theaterchronik. Berlin, Egon Fleischel & Co. Zwei Bände. 346 und 378 S. M. 10,—.

Karl Schmidt: Hundert Jahre bamberger Theater. Bamberg, W. E. Hepple. 72 S. M. 1 50.

Dramen

Raphael Ganga: Alexander, Drama. Valkenburg, Verlag von Dr. Stein. 83 S.

Robert Jordan: Kyzikos, Komödie. Leipzig, Bruno Volger. 40 S. M. 1,—.

Heinrich Lilienfein: Der Schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel. Olympias,

Ein griechisches Spiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. 207 S. M. 3,—.

Auguste Schaeffer-Wahrmund: Phokion, Ein Künstlerdrama. Wien, Carl Gerolds Sohn. M. 2,—.

Frank Wedekind: Die Zensur, Theodizee. 71 S. Oaha, Schauspiel. 196 S. Berlin, Bruno Cassirer.

Zeitschriftenschau

Richard A. Bermann: Bühnenaussprache fremder Sprachen. Deutsche Theaterzeitschrift I, 5.

Albert Borée: Thalia und Charitas. Bühne und Welt XI, 3.

Carlos Droste: Baptist Hoffmann. Bühne und Welt XI, 2.

Eugen Isolani: Ernestine Wegner. Theatercourier 775.

Victor Klemperer: Deutsche Dramatiker. I. Ludwig Fulda. Bühne und Welt XI, 2.

Ludwig Malyoth: Vom Färberbräu-Theater in München. März II, 21.

Oscar Maurus-Fontana: Amphitryon. Masken IV, 10.

Oscar Meyer-Elbing: Eine Vorstellung im türkischen Theater zu Eski Schehir. Bühne und Welt XI, 2.

Max Milrath: Maeterlinck, Debussy und Teschner. Theatercourier 776.

S. Rahmer: Neue Studien zu Heinrich von Kleist. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 44, 45.

Max Rieß: Meroë (von Wilhelm von Scholz). Spiegel I, 15.

Arthur Seidl: Praktische Dramaturgie. Deutsche Theaterzeitschrift I, 5.

Ludwig Salomon: Das Théâtre français und der Kongreß von Erfurt. Bühne und Welt XI, 3.

Felix Stössinger: Puccini. Blaubuch III, 44.

Karl Storck: Theaterkritiker oder -nörgler. Türmer XI, 2.

Nachrichten

In Dortmund traten die Stadtverordneten dem Antrag des Magistrats bei: das Stadttheater in städtische Regie zu übernehmen. Der Direktor Alois Hofmann ist fortan städtischer Beamter.

Todesfälle

26. 10. Alexander Pawlowitsch Lenski in Moskau. Geboren 1847 in Moskau. Oberregisseur des Kaiserlichen Theaters in Moskau.

1. 11. Graf C. C. S. Danneskjold-Samsoë in Kopenhagen. Geboren 1842. Chef des Königlichen Theaters in Kopenhagen.

Die Presse

Erich Korn: Anteros, Drama in fünf Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Lokalanzeiger: Der Dichter hat gezeigt, daß er das Temperament eines warmblütigen Dramatikers hat, daß er es mit der Kunst ernst nimmt. Seine Sprache ist poetisch beseelt, seine Szenenführung ist geschickt, wenn auch seine psychologische Motivierung mehrfach Bedenken erregt.

Börsencourier: Ein Drama von der verschmähten Liebe wollte Korn uns geben, Leiden sollten uns an die Herzen rühren, menschliche Schuld, menschliche Sühne uns ergreifen. Aber in unsrer Brust bleibt es still — nichts will sich regen. Uns liegt das alles so fern, was da geschieht, weil es in Zungen zu uns spricht, die nicht die unsern sind.

Morgenpost: Einen hohen Flug hat der Dichter nehmen wollen, und bei der Formenschönheit und dem packenden dramatischen Nerv, der sich in mancher Szene offenbart, soll nicht mit ihm gerechtet werden, wenn vieles in dem langgedehnten Drama der Wirksamkeit entbehrt.

Berliner Tageblatt: Es handelt sich um einen sehr ehrlich gemeinten, in der Gesamtwirkung aber nicht starken Versuch, der zeitgenössischen Bühne wieder das große Drama im Stile Shakespeares zuzuführen.

Vossische Zeitung: Man fühlt, hier ringt ein Talent, dem der Gedanke zuströmt, der Vers leicht fließt, das die Gestalten seiner Phantasie schon plastisch erscheinen lassen kann, doch immer noch um das Letzte, Wichtigste, um die dramatische Geschlossenheit. Errungen ist sie nicht; im Gegenteil, das Stück, die eigentliche, im Grunde recht knappe Handlung, wird von einer Menge überflüssiger Nebenhandlungen überwuchert, die das Interesse des Zuschauers von dem tragischen Inhalt ablenken und zerfasern.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Ritmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 47
19. November 1908

Pelleas und Melisande / von Sperando

Claude Debussys Werk, das von Direktor Gregor für Berlin entdeckt worden ist, richtet Verwirrung in den Köpfen an. Allerdings treten wir nicht ganz unvorbereitet diesem fünfaktigen Musikdrama auf Maeterlinckscher Grundlage gegenüber: durch und nach Wagner hat sich auch der Fachmusiker mit der literarischen Musik auseinandersetzen müssen. Und doch hat man ein Recht, fassungslos zu sein. Fassungslos vor allem über diese unerbittliche Konsequenz der Kaltblütigkeit, die auch den letzten Rest von musikalischer Sonderkunst abzutöten sich erkühnt.

Unser Herz flüchtet zum ‚Tristan'. Und unser Geist wundert sich, warum aus ähnlichem poetischen Vorwurf so Verschiedenartiges geboren wird. Hier wie dort ein unerbittliches Schicksal, das Mann und Weib aneinanderkettet. Aber bald scheiden sich die Wege. Im ‚Tristan' wird die Menschlichkeit in die Sphäre des Uebermenschlichen gehoben, das Hördrama wandelt den gewöhnlichen Theaterbesucher zu einem Sonderwesen um, und die Erotik verflüchtigt sich. Maeterlinck hingegen läßt in die Sphäre des Uebermenschlichen, in das Walten des Schicksals auch die Brutalität des in seiner Sinnlichkeit gereizten Mannes treten, und nie löst sich das Märchen ganz los von der Wirklichkeit. Es scheiden sich aber auch die musikalischen Schicksale. Dem Textdichter Wagner, dem die Doktrin zuweilen in den Arm fällt, seinem Wort, das der übermenschlichen, unsinnlichen Liebe ein Denkmal setzen will, tritt sanft schmeichelnd der Ton entgegen, die Schwüle der Erotik umfängt uns, und die höchste Einheit von Wort und Ton ist vernichtet. Das persönliche Erlebnis, das den Textdichter noch nicht hemmt, überwältigt den Musiker. Wie anders gestaltet sich das musikalische Schicksal von ‚Pelleas und Melisande'! Hier scheidet sich der Textdichter vom Musiker. Ein geistreicher Aesthet, der sich Musiker nennt, fühlt sich von dem Märchen angeregt. Er entkleidet es aller irdischen Reste, erobert ihm die Transzendentalität zurück. Und ist doch nur ein mit Tönen, mit Akkorden arbeitender, denkender Aesthet. Man sieht: im ‚Tristan' wird der umgekehrte Weg zurückgelegt wie in ‚Pelleas und Melisande'. Dort wird, was von Doktrin noch lebte, durch den übermächtigen Instinkt aufgezehrt; hier schwindet der

letzte Rest von Instinkt durch Schuld oder Verdienst des Musikers. Und doch gingen die Musiker ein Stück Weges zusammen. Auch der ‚Tristan‘ ist ganz gewiß aus der Künstlichkeit erwachsen; die vorgehaltene Dissonanz, die unaufhörlich wiederkehrt, scheint zum System geworden. Nirgends wie hier drängt sich der Literat hervor, nirgends wie hier tritt die keineswegs aus Naivität geborene Eigenart an uns heran; und doch wird, was ursprünglich künstliche Spannung war, von Inspiration so durchtränkt, daß der Duft uns berauscht, die Nerven sich gefangen geben.

Ich habe ‚Tristan‘ und ‚Pelleas und Melisande‘ in ihrem Entwicklungsgange verfolgt, weil hier, an gleichartigen Stoffen, der ganze Abgrund sich zeigt, der zwischen deutscher und französischer Kultur klafft. Wir haben allen Grund, stolz zu sein auf unsre Innerlichkeit, die sich mit Mühe den Ausdruck erobert. Wir haben keinen Grund, die Franzosen zu beneiden, die kühle Objektivität die Form so schnell, so sicher finden läßt. Wenn Debussy imstande war, den Weg der Künstlichkeit ohne jedes Zaudern bis ans Ende zu verfolgen, so hat er damit moderner französischer Musik das Urteil gesprochen. Sie ist in eine Sackgasse geraten. Rameau, durch die Brille des modernen Franzosen gesehen, nimmt sich wunderlich genug aus. Auch er, der große Theoretiker, war gewiß eine kühle Natur. Aber die Tonkunst, die noch in den Kinderschuhen steckte, sah doch der unsrigen ähnlich, sie hatte die Form mit ihr gemeinsam, und man durfte ihr eine schöne Zukunft prophezeien. Nun steht der Franzose am Ende einer Entwicklung. Immer hatte ihm der lange Atem gefehlt, der die großen Formen schafft; er blieb der Meister der kleinen Form. Wagner kam und mit ihm die Furcht vor der Trivialität, die naturgemäß die Kurzatmigen in erster Linie kopfscheu machen mußte. Was war da zu tun? Man mußte von der Musik als Eigenkunst abrücken, bei der bildenden Kunst Anregungen suchen, das Tonmaterial in diesem Sinne verwenden. Da ist es denn nun ganz gleich, welcher harmonischen Mittel man sich bedient. Die Tonkunst ist zerstört. Bizet, der letzte wahre moderne französische Bühnenmusiker, könnte mir hier das Konzept verderben. Aber was will der eine gegenüber der großen französischen Oede besagen? Gewiß, er wäre, wenn er heute noch unter den Lebenden weilte, der Mann, dieser Entwicklung ein Paroli zu bieten. Er würde diese Leidenschaftslosigkeit, die angeblich der Wahrheit dienen will, mit Erfolg bekämpfen. Nicht als Banause, der sich hinter die Wälle einer ‚Musik an sich‘ verschanzt, sondern als der allseitig gebildete, im besten Sinne literarische Musiker.

Debussy wird die Masse kalt lassen, aber für den Feingebildeten etwas unbedingt Verführerisches haben. Und darum muß man gerade diesem sagen, was er aufgibt, wenn er ihm folgt. Noch nie hat jemand den Mut gehabt, einem ästhetischen Prinzip die musikalische Schönheit ganz zu opfern. Der literarische Gourmet sagt: „Aber die Wahrheit ist doch gerettet!“ Auch die Wahrheit nicht! erwidre ich. Es ist ein Hymnus auf die Stimmung. Vorbedingung der Wahrheit, auch in einem Märchen, und gerade in diesem

Märchen, wäre, daß man charakterisiert. In der Musik schafft der Rhythmus die Charakteristik: der Rhythmus wird von Debussy zugunsten der Impression ertötet. Merkwürdigerweise aber ist es gerade der Lebensnerv der Musik, der damit unterbunden wird. Seltsamerweise ist es die Quelle des Temperaments, die durch die Abtötung des Rhythmus für die Musik verstopft wird. Nebenbei gesagt: der Rhythmus ist unser Letztes. In ihm, in seiner Vielseitigkeit ruht die Zukunft der Musik, die an harmonischer Ueberernährung leidet. Sie auf harmonische Mittel zu beschränken, sie als rückgratlosen Sklaven an die Dichtung ketten, sie als Material der Impression, der Stimmung verwenden, heißt: ihr mehr nehmen, als wenn man in der Malerei rücksichtslos sich zu Prinzipien bekennt, die durch die Wirklichkeit stets die notwendige Korrektur erfahren. Die Tonkunst, der keine Wirklichkeit zur Seite steht, wird haltlos, bricht in sich zusammen.

Und noch einmal: Wie steht es mit der Wahrheit? Jüngst hörten wir ja den ‚Figaro' mit Rezitativen im Opernhaus. Nie wurde der musikalische Fluß unterbrochen, und wir wiegten uns in einer vollkommenen Illusion. Da wurde mir wieder klar, daß auch Wagner mit seiner verfeinerten Psychologie, mit seinem ganzen Leitmotivapparat nicht die Intelligenz zur höchsten Instanz in Fragen des Opernstiles hatte machen können. Auch er, der größte Dilettant, war viel zu sehr Künstler, um nicht den großen Stil, um nicht die Konzession der Oper, des Musikdramas gelten zu lassen. Auch seine unendliche Melodie ließ der Phantasie freiesten Spielraum. Und Richard Strauß, der nach ihm kam, verfiel der Oper mehr, als er selbst wohl glauben möchte. Allen Meistern und Halbmeistern steht Debussy feindlich gegenüber als ein Mann, der das Temperament, den Rhythmus, den Höhepunkt, den Effekt aus der Bühnenmusik ausscheidet. Bei der ästhetischen Kälte und Frostigkeit seiner in sich abgeschlossenen Kunst scheint es mir wunderbar, daß er der menschlichen Stimme das Tonmaterial zur Verfügung stellt. Warum bindet er die Sprache durch den Ton? Glaubt er, daß nur so der Mensch sich der Impression zwanglos einfügen kann?

Wir sehen, wie der Instinkt sich empört, wenn der frostige Hauch dieses Werkes uns trifft. Soll das die Quintessenz unsrer Kultur sein? Und sollen wir schon frohlocken, wenn Debussy, der klügelnde Aesthet, der Meister der Impression, sich in einer Liebes- oder Eifersuchtsszene zu einem Schein von Pathos erhebt? Ach nein, auch das ist leider nicht der Ausdruck des Temperaments; es wirkt nur als Kontrast zu dem Vorangegangenen.

... Es hieß den denkwürdigen Augenblick festhalten, in dem klipp und klar durch eine Tat erklärt worden ist: die Musik kann nicht Selbstzweck, sie muß schemenhaftes Mittel zum Zweck sein. Schenkt man ihr ein Rückgrat, so drängt sie sich vor. Um angeblich das Gleichgewicht zu erzielen, entzieht man ihr die Stütze des Rhythmus, des Temperaments, die Bedingungen ihrer Sonderexistenz. Dieser Augenblick ist hier festgehalten, und es steht zu hoffen, daß man die Größe der Gefahr erkennt, daß der Instinkt sich erschreckt von Debussy abwendet.

Um so mehr werden wir dem Anerkennung zollen, der uns Anlaß zu solchen Betrachtungen bot, der uns Einkehr auch bei uns halten ließ, wo ja die Chromatik am Musik-Instinkt nagt und das Prinzip in die Kunst sich einschmuggelt. Direktor Gregor ist mit dem klaren Bewußtsein eines Mannes, der den verlorenen Posten Debussys, wenn nicht schon Maeterlincks, beim Publikum kennt, an seine Aufgabe herangetreten. Was ihn außer dem Ehrgeiz, das vielumstrittene Werk in Berlin einzuführen, dazu reizte, ist ohne weiteres klar: die Impressionen des Orchesters durch die Bühne mit den raffinierten Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, zu ergänzen. Die Kraft seiner Regie äußert sich in solchen Bühnenwerken, in denen dem Bilde ein wesentlicher Teil der Leistung zufällt, am überzeugendsten und sympathischsten. Die Entwürfe, die Professor Heinrich Lefler aus Wien ihm an die Hand gab, sind hier in musterhafter Weise verwendet worden. Wie sehr die Märchenstimmung schon unter der Teilung in fünf Akte leidet, das empfindet wohl jeder. Nichts wirkt deprimierender als die Helligkeit, die rauh und grausam uns umfängt. Aber innerhalb der Akte selbst vollzieht sich der Szenenwechsel mit einer Zartheit, daß man die Technik segnet, die uns eine Welt der Poesie so ungeschmälert, so unberührt erhält. Es ist erstaunlich, wie die Technik der Schleier und der Beleuchtung zusammenwirken, wie aus dem Dunkel leise die Pracht des märchenhaft gefärbten Halbdunkels auftaucht, um ebenso leise und zart im Dunkel zu verschwinden. Mich stört es nicht, daß diese Menschen, die dem Musikmaler Debussy nichts bedeuten, so oft vom Halbdunkel bis zur Unkenntlichkeit umhüllt sind. Höre ich ja doch, wie das Orchester sich wenigstens müht, ein ergänzendes clair obscur zu schaffen, wie auch die Darsteller sich bestreben, in den Stil dieses Werkes hineinzuwachsen. Herrn Alex Birnbaum wird dies gelingen, wenn er die Ueberzeugung hat, daß es ihm gelingen müsse. Dazu aber gehört, daß man sich in Debussys Glaubensbekenntnis einlebt, daß man sich einbildet, sein Jünger zu sein. Kurz, das zu werden, was man von jedem guten Schauspieler beansprucht. Das menschlichste und reifste Künstlertum bietet uns Rudolf Hofbauer als Golo. Man kann bedauern, daß sein Ton, der prächtige Ton eines musikalischen Sängers, einer im Grunde unmusikalischen Aufgabe dienen soll, aber man wird sich freuen, daß der Abgrund zwischen dem Musikdramatiker und dem Darsteller in so packender, so rührender Weise überbrückt wird. Alle andern, Bert Deetjen als Melisande, Jean Buysson als Pelleas, Carl Armster als König Arkel und Ilse Lorenz als Yniol treten, so talentvoll sie sein mögen, ihm gegenüber in den Hintergrund.

Noch einmal: wir dürfen uns ehrlich freuen, daß wir eine Bühne haben, die musikalische Zeit- und Streitfragen so kräftig beleuchtet. Ihr bleibt zu wünschen, daß ‚Pelleas und Melisande‘ nicht urplötzlich, sondern so zart und duftig wie ihre Bühnenbilder in die Nacht zurücksinkt. Sollten aber die Leute vom Opernhaus sich über solche Verschwendung ins Fäustchen lachen, so spotten sie über sich selber und wissen nicht wie.

Grabbe und Nestroy

Unsre Hofgaukel hat sich nach langer Zeit wieder einmal bemerkbar gemacht, und wenn es auch weder zu ihrem Nutzen noch zu unserm Vergnügen geschah, so sieht man doch immerhin die löbliche Absicht, die Ruhe eines Kunstfriedhofs zu unterbrechen. Weiter ist wirklich nichts löblich. Die Kräfte fehlten in erschreckendem Maße, und die Frage nach Grabbes Bühnenmöglichkeit ist auch diesmal nicht beantwortet worden. ‚Kaiser Friedrich Barbarossa‘ hat das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, ‚Napoleon‘ das Belle-Alliance-Theater, ‚Don Juan und Faust‘ das Schiller-Theater gespielt: Versuche mit den unzulänglichsten Mitteln, von denen sich der Versuch des Königlichen Schauspielhauses an ‚Kaiser Heinrich dem Sechsten‘ nur äußerlich vorteilhaft unterscheidet. Man hat eben im Hause des Kaisers mehr Geld; allein man hat weniger Geist und weniger Temperament als selbst in Vorstadttheatern, und man trägt überdies schwer an einer toten Konvention der Schillerdarstellung, die Schiller zu einem seiner eigenen Epigonen abschwächt und Grabbe gern in Schiller verwandeln möchte. Sobald aber aus Grabbe das Grabbesche Element entfernt wird, bleibt eine Geschichtsdramatik übrig, an der allenfalls der historische Stoff, keinesfalls seine Dramatisierung Aehnlichkeit mit Schiller hat. Es ist im Grunde Epik. Was nach Barbarossas Tode sein Sohn Heinrich der Sechste bis zu einem frühen Herzschlag treibt, das wird in einer Reihe von prunkvollen, lärmenden, humoristischen und grüblerischen Szenen gezeigt, an denen nur die Abwechslung, nicht der Gesamtzug und nicht der Einzelverlauf dramatisch ist. Für den epischen Gesamtzug ist es charakteristisch, daß man vorschlagen konnte, von ‚Kaiser Heinrich dem Sechsten‘ die letzten beiden Akte zu streichen und ihm dafür ein paar Akte von ‚Kaiser Friedrich Barbarossa‘ voranzuschicken, und daß diese Verformung der Tragödie keinen Mord bedeuten würde. Das Zeichen fast jeder Szene aber ist es, daß sie den Anlauf zu einem mächtigen Sprunge nimmt und vor dem Ziel kraftlos in sich zusammenbricht. Die paar Szenen, die ans Ziel gelangen, hatte das Schauspielhaus gestrichen. Was übrig geblieben ist, hat zum Hauptmangel, daß es uns — seien wir ehrlich — verteufelt wenig angeht. Ob hinten weit in der Türkei oder um 1190 herum in Süditalien und anderswo die Völker aufeinanderschlagen, läuft auf dasselbe hinaus. Man muß Grabbes Hohenstaufen schon an den platten und dreisten Maulhelden seiner dröhnend dichtenden Zeitgenossen messen, um sie zu bewundern. An Kleist und Hebbel darf man nicht denken. Was ist Heinrich denn Großes? Die Windungen seiner Seele sind gar zu einfach, seine Entwürfe, die Inhalte (nicht die

Worte und Gebärden) seiner Reden, seine Taten und seine Schicksale gar zu gradlinig. Grabbe, für den Kleist und Hebbel noch nicht lebten, für den aber Shakespeare gelebt hatte, wird sich in Augenblicken der Selbstkritik über die Unzulänglichkeit seiner Individualpsychologie klar gewesen sein. Irgendwie mag ihn dafür sein Drang und seine Fähigkeit, Massen zu bändigen, entschädigt haben. Hier ist er Realist von nicht blos aufgeschwemmter Größe. Hier verführt ihn kein Vers zu Schwülstigkeiten, und es wetterleuchtet von ehernen Bildern, deren Gewalt nur für Schulmeister durch Anachronismen gemindert wird. In der gebundenen Sprache ist Grabbe, wie es den Bedingungen seiner Arbeitsweise entspricht, von der unbekümmertsten Liederlichkeit. Er drischt leeres Jambenstroh, bis es ihm immer wieder einmal zu langweilig wird und er wie ein Weltenschöpfer dazwischen gewittert. Dann blitzt es von Hohn und Menschenverachtung, dann öffnen sich Schluchten und Abgründe, dann braut ein Unheil wider die Ruhe aller Philisterherzen, das gar nicht hereinzubrechen braucht, weil die bloße Ankündigung die Schrecken der Katastrophe vorwegnimmt.

Bevor nicht eine wesensverwandte Regie aus irgend einem Grabbeschen Drama diese markantesten Grabbe-Züge herausgehoben und den Wust ausgemerzt, zurückgedämmt, verhüllt hat, werden wir nichts über die Theaterzukunft dieses Dichters wissen. Daß das Schauspielhaus genau umgekehrt verfährt, ist schon gesagt worden und ist ja auch selbstverständlich. In einem Dunst von Flauheit, Uninteressiertheit und Verständnislosigkeit verschwimmen alle Konturen. Unter der Führung eines Feldwebels werden einundfünfzig Soldaten in eine Schlacht gelassen, in der auch der überlegenste Stratege nur dann siegen könnte, wenn die Mehrzahl dieser Soldaten mit besondern Kräften begabt wäre. Im Schauspielhaus ist es eine Minderzahl, die von Jahr zu Jahr mehr zusammenschmilzt. Was einmal Talent hatte, verliert es nicht geradezu, aber sieht es, ohne Kontrolle und in dieser Umgebung, unaufhaltsam verwildern. In Herrn Pohl wird heute niemand einen der modernsten Schauspieler L'Arronges wiedererkennen. Er ist von dem Bassisten des Instituts, Herrn Molenar, nur noch durch die rituelle Färbung seines kaum verständlichen Gebrumms und Geschnaufes zu unterscheiden. Was nie Talent hatte, gewinnt täglich an Boden und bekommt immer neuen Zuwachs. Wer irgend kann, entfliehe dieser Sphäre. Vollmer, selbst wenn er jünger wäre, hätte es nicht nötig, weil er, als Einziger, völlig unversehrt geblieben ist. Matkowsky sollte es noch heute tun. Und eiligst müßten sich, aus Selbsterhaltungstrieb, die beiden jungen Leute retten, die an einer künstlerisch geleiteten Bühne Erben, nicht seines Genies, aber seines Faches werden könnten: die Herren Staegemann und Emil Lindner. In diesem Hause beweist es nichts, daß auch sie nicht Grabbe gespielt haben.

Wer hat denn im Deutschen Theater Nestroy gespielt? Aber dieser Fall ist verwickelter. Man hatte auf die Reinhardtsche Inszenierung der ‚Revolution in Krähwinkel‘ sehr neugierig gemacht. Am Vorabend der Premiere blieb das Theater wegen der Vorbereitungen geschlossen, wie das sonst nur im Metropoltheater und beim ‚Sardanapal‘ der Fall ist, und wirklich mutete die Aufführung in der ersten Hälfte an, wie der Wille zum Metropoltheater mit dem Effekt des ‚Sardanapal‘: einer lähmenden Langenweile. Was man von Nestroy beibehalten hatte, sollte durch eine unendlich liebevolle Regie aufgerichtet werden, wurde aber in Wahrheit dadurch erdrückt, weil es, in seiner mürben Antiquiertheit, diese Last von Nuancen nicht tragen konnte. Die erste Szene, die als belanglose Exposition nur so hingewischt werden darf, war ungefähr wie der Anfang des ‚König Lear‘ inszeniert, mit Hebungen und Senkungen, Schattierungen und Durchleuchtungen, Varianten und Wiederholungen, und jedenfalls in einem sakralen Tempo, das, wie später in einem Responsorium zwischen Herrn Abel und Fräulein Kurz, parodistisch gemeint sein mußte, um erträglich zu sein. Dieses Responsorium hätte von den neugedichteten Gesängen der ersten Hälfte am meisten eingeschlagen, wenn es nicht, gleich andern Schlagern, am Ende einer von Reinhardt zu lang und zu breit gezerrten, dramatisch überflüssigen Szene gestanden hätte. Das erwies sich nämlich bald als der Irrtum der Bearbeitung, daß sie zwar den Nestroy nur als Vorwand benutzt hatte, in ihrer Pietätlosigkeit aber nicht annähernd radikal genug mit ihm umgesprungen war. Welchen Sinn hat es, den Auszug der Liguorianer beizubehalten? Die Gleichgültigkeit gegen Nestroy ging so weit, daß sein bester Witz gar nicht bemerkt, geschweige denn belacht wurde. Man müßte jetzt noch in ihm herumstreichen, um die Ergänzungen jeder Art, die Aktualitäten und Improvisationen, die malerischen und musikalischen Scherze, die Tierstimmenimitationen und Maskeraden zu weit stärkerer Wirkung zu bringen, als sie sie am ersten Abend, trotz allen verzweifelten Anstrengungen einer imposanten Schar von meistens unwienerischen, aber durchweg menschlich echten Komikern, erreichten. War das überhaupt eine Wirkung? Man hatte den Eindruck, als habe Reinhardt rechtzeitig ein Stück für den Totensonntag herausstellen wollen, und der Beifall klang traurig. Das war um halb Zehn. Dabei verschloß sich niemand den Köstlichkeiten der Reinhardtschen Phantasie. Man schien nur zu verlangen, daß sie sich an einer regelrechten Komödie und nicht an einer unorganischen Mischung von Wien und Berlin, von 1848 und 1908 entzünde. Nach der Pause wendete sich das Blatt, sei es, daß man sich an die Mischung gewöhnt hatte, sei es, daß die Ingredienzen schmackhafter waren. Von den massenhaften Anspielungen auf unsre

politische Situation begeisterte jede dritte, Tänze und Aufzüge von Verve und Geschmack erfreuten das Auge, die Soubrette Else Kupfer wurde für eine eingelegte Gesangsparodie bejubelt, Harry Walden mußte, mit bezaubernder Grazie und Keckheit, ein Couplet vom Tage wiederholen, und als es Zehn schlug, da hatte sich das erste Erzeugnis eines Genres durchgesetzt, das man künftig als literarisches Metropoltheater bezeichnen wird.

Aus alledem sollte oder möge nicht ein Unmut gegen Reinhardt herausklingen, den ich nicht im geringsten verspüre. Konnte er anders? Ja, durfte er anders? Wenn die Jahresrevue des Metropoltheaters und eine seiner reformatorischen Taten mit ihren Premieren zusammenstoßen, so findet er in den Morgenzeitungen den Direktor Schultz als einen Retter des Vaterlandes gefeiert und sich wie einen Verbrecher verdammt. Es hilft ihm gar nichts, daß dabei mit zweierlei Maß gemessen wird, und daß hundert Leser das wissen und in Betracht ziehen. Hunderttausend Leser wissen es nicht und entnehmen der Kritik kritiklos, daß es im Metropoltheater lustig und im Deutschen Theater langweilig — ach, wäre es nur das! — daß es da kunstverräterisch, sensationssüchtig, mit einem Wort: über alle Maßen verächtlich zugeht. Schultz wird ein reicher Mann, und Reinhardt ist, um eine Legion von prachtvollen Schauspielern an Dichtern und nicht an Handwerkern zu erziehen, dauernd auf die Munifizenz von Millionären angewiesen, denen eines Tages einfällt, daß sie ihre mehr oder minder mühsam erworbenen Gelder eigentlich genußreicher verlieren könnten. Ich habe das Zutrauen zu Reinhardt, daß er sich in einer solchen Situation kurz entschlossen hat, dem Publikum, das ihm nicht entgegenkommt, so weit entgegenzukommen, wie es das von ihm verlangt, und wie es ihm irgend möglich ist. Genau so hat sich Brahm gezwungen gesehen, nach einer Reihe von epochalen Leistungen, nach den ‚Gespenstern' und ‚Michael Kramer' und wieviel gleichwertigen Vorgängern, für Anfang Dezember Richard Skowronnek, den Erhalter des Lustspielhauses, und für Silvester die Herren Flers und Caillavet, die Erhalter des Trianontheaters, vorzubereiten. Es wäre bis zur Lächerlichkeit töricht und ungerecht, Reinhardt und Brahm einen Vorwurf zu machen. Ist es nicht besser, daß sie auf diese Weise am Leben und damit in der Lage bleiben, Hauptmann und Ibsen, Shakespeare und Shaw für uns zu beleben, als daß sie bei ihren vier Dichtern verhungern und auf diese Weise uns dem künstlerischen Hungertode überliefern? Beschämend ist dabei nichts als die Tatsache, daß eine Stadt, die über zwei Millionen Einwohner und täglich an die achtzigtausend Fremde verbraucht, nicht mehr an jedem Abend zweitausend Menschen für ernste Theaterkunst aufzubringen vermag.

Erde / von Willi Handl

Wer heutzutage ‚Schönherr' sagt, dem wird ‚Anzengruber' geantwortet werden; darauf kann man wetten. Die Freude, literarhistorische Analogien zu finden, lebt sich an diesem allzu billigen Vergleich wieder einmal befriedigt aus. Nach einem festen Urteil tappend, greifen sie hinter sich, erwischen Anzengruber und haben nun ihren Halt. Kostüm und Mundart sind ähnlich, die Schauplätze könnte man vertauschen, also haben die beiden Dichter ein für allemal dicht hintereinander zu stehen: der eine so, daß er hübsch in den Schatten des andern kommt. Und wirklich: irgendwo habe ich, wenn mich nicht alles täuscht, das Wort Epigone gelesen.

Soll ich es grob heraussagen? Das ist ein Unsinn! Anzengruber kann gar keinen Epigonen haben, seine Form ist zu locker, seine Technik zu abrupt. Sie könnte niemand verführen, dieselben Wege zu gehen, jeder müßte da in die Irre geraten, im dramatisch Unmöglichen enden. Nur wer so ganz in seinen Gedanken lebt, seine Welt von nirgendher als aus dem eigenen übervollen Gefühl heraufholt, kann sich gestatten, sie so stückweis zu geben, wie Anzengruber. Bei ihm geht die Szene langsam und bedächtig vorwärts, um gelegentlich einmal in krampfhaft angestrengte Bewegung zu kommen. Um Tatsächliches, um die reinliche Abschrift von Wirklichkeiten kümmert er sich nie. Seine schaffende Kraft war so reich, daß er sich eine ganze ländliche Welt, wie sie nie existiert hat, erfinden und sie dann mit der überzeugendsten Wahrhaftigkeit ausgestalten konnte. Ich möchte das von irgend einem Epigonen versucht sehen! Von seinem selbstherrlichen eingebornen Realismus aus Ueberfülle innern Lebens, der eine wunderbare Form dichterischer Autosuggestion darstellt, ist Schönherrs Art weit entfernt. Sein Realismus ist nicht freigewählte Erfindung, sondern überzeugte Sachlichkeit. Seine Welt besteht, auch außerhalb aller Dichtung. Und aus ihrer Enge und Härte, aus ihrer Tiefe und Gewalt wächst dem Dichter nun sein besonderes Gefühl von den menschlichen Dingen, seine Anschauung vom ganzen großen Leben. Bei Anzengruber ist es gerade umgekehrt: die weiten und harmonischen Bewegungen seiner Seele, für die er um sich her kein Gleichnis findet, werfen sich willkürlich in bäuerliches Gewand, wie er es eben poetisch findet. Das Dorf ist ihm ein Schauplatz, wie ein andrer, da spielen sich Ereignisse von allgemeinster Menschlichkeit ab: Kampf der Liebe und Kampf des Gewissens. Um innern Besitz, um Güter der Seele geht es. Ein Drama ‚Erde' wäre nach Titel und Inhalt bei Anzengruber ganz unmöglich gewesen.

Umsomehr entspricht es der ureigensten Art von Karl Schönherr. Alles, was er hat und was er ist, gibt ihm seine Natur, sein Land, seine Erde. Dort holt er die Menschen, dort sieht er die Vorgänge, der Wind weht ihm von dorther und keine andre Sonne, als gerade jene dort, darf ihm durch die Fenster scheinen. Dort wächst seine verdüsterte Romantik und

sein kurz angebundener Humor, sein wortkarger Symbolismus. Seine Echtheit hat ihr Zuhause, schwärmt nicht im Unendlichen herum. Anzengruber ist, in seiner besten Zeit, aufgeklärter Pantheist, Schönherr ist guter germanischer Heide mit gelegentlichen Anfällen von christlicher Neurasthenie. Was Kraft und Leben hat, bewundert er, und spricht ihm das Recht zu, alles andre in sich zu fressen, unter sich zu zermalmen. Aber auf der andern Seite steht er auch wieder mit seinem großen Mitleid und weint. Daher kommt die schöne Gerechtigkeit in seinen Dramen, das unerschütterliche moralische Gleichgewicht, das manchmal wie Grausamkeit und manchmal wie tiefste Güte aussieht. Daher aber auch gelegentlich das nervöse Ausfahren, die unsichern und unreinen Töne. Wo er aus ruhiger Anschauung gestaltet, sozusagen seine Erde zu seinen Menschen formt, da gelingt ihm alles wunderbar. Dieser alte Grutz steht für sich selbst und beweist sich selbst. Er braucht sich mit keinem einzigen Wort zu erklären. Er lebt, wie er muß, und indem man ihn leben sieht, weiß man schon, wer er ist. Sein symbolischer Wert muß nicht gar zu hoch angeschlagen werden; es ist überflüssig, an Zola zu denken, der doch immer ein wenig philosophieren muß, wenn er künstlerisch wirken will. Hier wird nicht philosophiert. Ein alter Bauer ist da, von einer unerhörten Zähigkeit, die jede Lust und jeden Trotz ringsum höhnisch überdauert. Er bedeutet nichts, als sich selbst; aber weil er gar so echt und stark und über alles einzelne Leben hinaus lebendig ist, sieht es aus, als hätte er etwas von der Schwere und Erdigkeit des ganzen Bauerntums in sich. Ganz absichtslos dehnen sich die Umrisse der Figur und gewinnen symbolische Weite. Es ist der sehr einfache und schweigsame Symbolismus einer gestaltenden Kraft, die sich nicht anders als bedeutsam ausgeben kann. Neben dieser völlig naiven Bildnerei, die immer über die erste Absicht hinaus wirkt, geht dann der bewußte Wille zum Symbolischen. Der bringt künstlich geschärfte Gegensätze, angedichtete Tiefe, Erklärungen in klug gesetzten Worten. Er bringt die Töne, die unrein klingen. Seine Schöpfung ist der junge Knecht mit dem ganz unbäurischen Tirili — als Verkörperung der luftigen unsachlichen Schwärmerei und als symbolischer Gegensatz zum ewig Irdischen des alten Bauern gedacht. Und die paar Sätze der Mena, die nicht mehr den Aufschrei einer großen Leidenschaft, sondern ein klar entworfenes Lebensprogramm geben, kommen auch aus diesem bewußten Ueberschauen und Durchschauen seiner Menschen, aus dem ungeduldigen Willen, bedeutend zu sein. An solchen Stellen verliert der Dichter den ruhigen Takt, und eine seltsame Art von ungeschlacht literarischem Pathos kommt in seine sonst so nüchterne Rede. Es ist, als machte ihn der Gedanke, mehr geben zu sollen, als das streng Sachliche, gleich nervös und unruhig; und als könnte er doch nicht von diesem Gedanken los. Ein Realist — mit romantischen Zwangsvorstellungen. Ein Dichter, mehr stark als groß; aber mit einer heiligen Sehnsucht nach Größe. Und wenn diese Sehnsucht auch den Ton nicht immer finden kann, der unfehlbar überzeugt, so ist ihr Kampf um den

gleichwertigen Ausdruck doch von rührender Schönheit. Darum bleibt dieses Drama auch an seinen schwächern Stellen so wunderbar stark an Wirkung.

Im Hebbeltheater wurde ein tüchtiges Bauernstück tüchtig heruntergespielt. Daß Guido Herzfeld sich keine Mühe gab, in den Grutzenbauer irgend eine äußere Symbolik hineinzuspielen, rechne ich ihm als Vorzug an. Sein Ton ist weich und breit und bequemt sich nicht gern zu der boshaften Schärfe, die hier oft gebraucht wird. Um so williger findet er sich dann in jede Wendung von Humor, so daß die Figur, was sie an Kraft und Eindringlichkeit verlieren muß, an lebendiger Wärme gewinnt. Wie die Rollen dieses Dramas ganz real angefaßt und doch in der Tiefe durchleuchtet werden können, das zeigte Maria Mayer mit ihrer prachtvollen, ganz schlicht hingezeichneten und seltsam verinnerlichten Trine. Schade, daß Frau Bertens in ihrer Darstellung der Mena gerade das Gegenteil zeigte. Das gewaltsame Anhäufen roher und gemeiner Züge, das sie für unerläßlich zu halten schien, beweist nur, wie sehr diese Art von Schauspielerei den wahren Sinn des Stückes mißversteht, der im Bereich seines eigenen Lebens nichts Rohes und nichts Gemeines kennt.

Der alte Bankier / von Peter Altenberg

Als die sogenannten Freunde, die immer die ‚eigentlichen Feinde' sind, schon weil sie es genauer als die Fernerstehenden wissen, wie man verletzen und kränken kann, als also die sogenannten Freunde dem alten, reichen Bankier Porges es vorhielten, daß er als Siebzigjähriger diese wunderschöne Freundin aushalte, gleichsam für die andern, da erwiderte er: „Sie kann mich in keiner Weise betrügen. Es macht mich ununterbrochen glücklich, dieser zarten Person ihren Lebensweg zu ebnen, zu erleichtern; ferner betrügt sie mich nicht in den wunderbaren Stunden, da sie die Gnade hat, mir ihre heilige Pracht zu schenken. Außerdem ist sie mir unbedingt dankbar für das, was ich für sie tue. Denn ich habe es ihr plausibel gemacht, wie wenig die andern für sie täten, die angeblich vor Liebe zu ihr vergeben! Habe ich, meine Herren, mehr Ansprüche, als mir von Schicksals Gnaden gebühren?! Das hat kein Mensch auf Erden! Ich habe für mein Geld und für mein Herz, was mir gebührt! Ich könnte die süße Jugendliche natürlich zu manchem zwingen. Aber an wem ginge es innerlich aus?! An mir! Nur aus freier Verfügung, aus innerm Wohlwollen, aus Herzens-Dankbarkeit soll eine Frau uns schonen vor Seelenleid! Ein stummer, trauriger Blick treffe sie und mache sie zagbaft! Wir sollen keine andern Waffen haben! Selbst ein Greis kann einen traurigen Blick haben. Wenn sie diesen mit einem verlegen-höhnischen Lächeln quittiert, ist er verloren, gleich den Jungen, Kräftigen! Wir haben, alt oder jung, nur eine Waffe gegen dieses Reptilchen ‚Weib': Noblesse, Ernst, Würde und Entsagungsfähigkeit!"

So sprach der alte Bankier Porges, und seine ‚sogenannten warnenden Freunde' verstummten und erbleichten.

Berliner Schauspielkunst / von Julius Bab

(Schluß)

Diese spezifisch berlinischen Schauspieler standen an weithin sichtbarer Stelle, solange die berliner Posse, das alte gute Volksstück lebte; denn das war eine Literatur aus dem Kern berlinischen Lebens heraus und stellte jedesmal die Hauptstärke des märkischen Weltstädters in den Mittelpunkt: den gesunden Menschenverstand, die klare, durch keine Phrasen beirrbare Sachlichkeit, den schlagfertigen Witz in allen Lebenslagen, ein spottlustiges und im Grunde doch gutmütiges Selbstgefühl. Und nun gab es Gestalten, in denen der Darsteller in dieser gemütvollen Tüchtigkeit, dieser pfiffigen Bürgertugend schwelgen konnte. Oder solche, wo er mit seinem überlegenen berliner Witz die dummen und verlogenen Kerle durchscheinen konnte, wo er innerhalb seiner Rolle an weltunkundigen Dümmlingen, an Renommisten und Protzen, an Fatzkes aller Art seine rationalistische Kritik üben konnte. Und schließlich gab es die Krone des Berlinertums: den scheindummen Schlauberger, den heimlich tüchtigen Schwadroneur, den fernsoliden Polterer. Als Nante, als pfiffiger Lustikus, als rechthaberischer Großmogul gab sich alles, was der Berliner verlachte, und alles, was er liebte, zugleich: in einer komischen Schale ein tüchtiger Kern. An diesen Rollen ist eine ganze Dynastie von urberlinischen Volksdarstellern erwachsen, die sogenannten Komiker, deren Ansehen sich vererbte: von Fritz Beckmann, dem Schöpfer des Nante, auf Carl Helmerding, dessen grotesk würdiges Bullbeißergesicht in seiner schöpferischen Energie mit Fug eine ‚Karikatur des Zeus von Otricoli' heißen konnte, auf Oscar Blencke, auf Helmerdings Nebenbuhler Emil Thomas und zuletzt auf Georg Engels, den Schöpfer des Hauptmannschen Crampton, mit dem diese Kunst so energisch ihre ‚literarische Befähigung' erwies. Nun freilich scheint dies Geschlecht im Aussterben: ist doch auch die berliner Posse mit dem Zurücktreten des gemütvoll behaglichen Kleinbürgertums untergegangen. An ihrer Stelle herrscht jetzt die weltstädtische Revue, und ihre Hauptstätte, das Metropoltheater, hat kaum noch lokales Gepräge: sein bedeutendster Künstler, der geniale Joseph Giampietro, ist ein Stock-Wiener, und nur die kleine, feste Beweglichkeit Guido Thielschers hat dort noch etwas berliner Blut, in ihrer trockenen Drastik, ihrer grotesk gemütvollen Selbstverspottung.

Indessen, wenn das Berlinertum mit dem Schwinden des Handwerker- und Kleinbürgertums auch sicher an Gemütlichkeit verlor: es ist nicht ausgestorben. Es hat in der kapitalistischen Welt der Unternehmer, Angestellten und Arbeiter neue, schärfere Formen gewonnen, aber es lebt noch. Und da das neue berliner Volksstück, das die geborenen Darsteller dieser Menschen sammelt und hervorhebt, nicht da ist, so muß man die einzelnen Träger dieser Art an unsern Kunsttheatern aufsuchen. Da findet sich denn zunächst der wohlgelittenste Komiker der Reinhardt-Bühnen: Hans Waßmann,

ein Urberliner. Wie er mit dem sanften Fall seiner knarrenden Krächzstimme und dem naivfragenden Aufschlag seiner wasserblauen Augen die sanfte Vertrottlung schwach begabter, aber häufig stark selbstbewußter Erdensöhne dem Gelächter preisgibt: das zeichnet ihn entschieden als einen Sprossen aus der Dynastie der Nanteschöpfer. Freilich, ob seine Kraft in die Tiefen langt, ob sie sich zur Bemeisterung des ernsten Lebens, das hinter all diesen komischen Formen liegt, entwickeln wird, ist mir nicht gewiß. Sein berühmter Baron (in Gorkis ‚Nachtasyl') ist mir, zum Beispiel, ganz ausgelöscht, weil ich nach Waßmanns gemütvoller Drolligkeit Giampietros wahrhaft dämonische Melancholie diese Rolle erfüllen und aus ganz andern Tiefen heben sah. Waßmann gibt einstweilen nur die komische Schale der mit berliner Augen gesehenen Menschen. Aber die berliner Menschendarstellung führt noch zu höhern Formen. Auf halbem Wege trifft man die noch längst nicht voll entwickelte, aber ziemlich merkwürdige Begabung von Richard Leopold. Bei ihm hat berliner Luft auf jüdisches Blut gewirkt — und das bedeutet jedesmal eine gewisse Vergeistigung und Zuspitzung der in Rede stehenden Phänomene. Die Karikatur dummer, verworrener oder verdorbener Geschöpfe erhält bei ihm einen Zug ins übernaturalistisch Groteske, seine krampfig ungelenke Naivität zittert an der Schwelle des Tragischen und birgt vielleicht das seelisch-körperliche Material für etwas sehr Seltenes: einen richtigen Tragikomiker. Und weiter führt der Weg zu Harry Walden. Berlins beliebtester Bonvivant ist wirklich ein Berliner von Geburt und von Art. In seiner Kunst erscheint er mir durchaus als ein veredelter und vertiefter Waßmann: die Art, wie er gutmütige Dümmlinge dem Gelächter preisgibt, ist nur eine Note zarter und liebenswürdiger gefaßt, nicht aber im Kern anders als die Waßmanns, und der Witz, mit dem er als überlegener Plauderer die Torheit der andern trifft, ist, trotz seiner eleganten pariser Politur, echt berliner Gut. Das schien mir bislang Waldens persönlichste Note. (Neuerdings freilich ist sein Talent, unter der Leitung Max Reinhardts, in eine ganz neue Phase der Entwicklung getreten, die, nach den hervorragenden Qualitäten seines kürzlich geschaffenen Clavigo zu urteilen, uns noch große Ueberraschungen bescheren wird.) Noch eine Stufe tiefer in den Ernst des Berlinertums hinein, und wir halten bei Paul Otto; auch dieser Künstler, der erst in letzter Zeit stärker hervorgetreten ist, scheint im mehr als äußern Sinne Berliner zu sein. Die Art, wie er die unwiderstehliche Nonchalance der Shawschen Plauderer gibt, wie er unter liebenswürdigem Lächeln die Bosheiten und Verlogenheiten der gesellschaftlichen Konvention mit seinen scheinbar phlegmatischen Paradoxen ans Licht holt, mag sich als eine Verschärfung und Intellektualisierung der Waldenschen Plauderart präsentieren. Aber es steckt eine geistige Energie, eine kritische Schärfe hinter der leichteleganten Art dieses jungen Mannes, die Walden doch fremd ist. Hier zeigt sich der kulturgeschichtliche große Kern des berlinischen Wesens: Preußentum. Otto spielt preußische Bureaukraten mit der brutalen Schärfe, aber auch mit der

tadellosen Haltung, der klaren, intelligenten Wegsicherheit, die diesem vielgeschmähten Menschenschlag seine geschichtliche Bedeutung gibt. Er hat dann in der heisern Energie seines Tons und der disziplinierten Straffheit seiner Bewegungen ein Etwas, das uns den Punkt fühlen läßt, wo die korrekte Vernünftigkeit Größe, die nüchterne Sachlichkeit Heroismus wird. Und von hier aus endlich erscheint es möglich, auch der Tatsache eine innere Bedeutsamkeit abzugewinnen, daß einer der größten heute in Berlin wirkenden Menschendarsteller geborener Berliner ist: Oscar Sauer. Vielleicht mußte man doch Berliner sein, um die besinnungslose Schneidigkeit des Amtsvorstehers Wehrhahn, den blinden Vernunftglauben eines Gregers Werle, die hilflose Korrektheit eines Manders so nachzufühlen. Aber freilich, Oscar Sauer besitzt die größere Macht, ohne die alle Vernunft und Rührigkeit nicht mehr zu uns spricht denn „tönendes Erz oder klingende Schelle". So ist bei ihm der ‚gesunde', sachlich wägende Verstand aus dem witzigen Kritiker der Dummen und Sentimentalen der mit — wie gütigem! — Humor kritisierte geworden, kritisiert durch die tiefere Weisheit der Liebe. Bei Oscar Sauer löst sich, wie wohl auf jedem Höhepunkt der Kunst, das Nationale im Allmenschlichen; das Berlinertum hebt sich hier auf. Aber es leistet noch einmal sein Bestes, indem es dem Ueberwinder ein volles, ganz gerechtes Mitfühlen mit der zu überwindenden Beschränktheit leiht. Nur wer zu innerst den Geist des rationalistisch spitzigen und trockenen Berlinertums erfahren hat, kann es so tief von innen heraus, so unpolemisch schön überwinden. Von der Komik eines Waßmannschen Dorftrottels zu der ergreifenden Macht des Sauerschen Pastor Manders, dieses großen, gütigen, unwissentlich eitlen Kindes, ist freilich ein weiter Weg, aber er führt ohne Unterbrechung dahin und durchmißt die ganze Möglichkeit eines berlinischen Menschen.

Die gleiche Bahn beschreibt berlinisches Wesen auch in der weiblichen Schauspielkunst. Hohe Heroinen und liebliche Sentimentalen gibt die berliner Art freilich so wenig her, wie Weltdamen von stolzer Haltung. Aber robuste Lebenstüchtigkeit derbpfiffiger Weltkinder, sinnenstarke und arbeitsfrohe Weibgesundheit, das gibt es in Berlin. Und von solchem Schlage waren die berliner Soubretten, die dereinst an der Seite jener Komiker-Dynastie die berliner Posse beherrschten. Von der Gestaltungskraft dieses Geschlechts gibt noch heute Anna Schramm als komische Alte unsers Schauspielhauses einen starken Begriff; der Genre selbst aber hat wohl mit Anna Bäckers vor ein paar Jahren seine letzte Vertreterin verloren. Indessen, im Ensemble unsrer literarischen Bühnen lebt ihre Art fort: wir haben bei Brahm die schnippische Zungenfertigkeit und dralle Lebendigkeit der urberlinischen Paula Eberty und haben schon eine veredeltere Form in der kräftigen Kindlichkeit und hellen Keckheit von Gusti Becker, die sich, obschon Badenserin, gründlich einberlinert hat und nur leider (ans Schillertheater geheftet) nicht die rechte Pflege für ihr schönes Talent findet. Eine weitere Stufe berlinischen Weibtums bedeutet dann die Kunst Hedwig

Wangels, Reinhardts Utilité. In dem berühmt gewordenen Mut ihrer oft grotesk häßlichen Charaktermasken, in der rastlosen Rührigkeit, mit der sie vollkräftige Weibnaturen jeder Art von einer Shakespearischen Kupplerin bis zur Shawschen Kandida ergreift, und in der erdigen Sinnlichkeit, der fast männischen Lebenskraft, mit der sie all diese Gestalten erfüllt, steckt ebensoviel berlinische Art wie in ihren kleinen Untugenden und Schwächen, zumal in der Neigung, mit selbstzufriedenem Witz das charakteristisch Erfundene zu verschärfen und zu übertreiben. Aber doch ist von dieser rauhen Natur nur noch ein Schritt, und wir halten bei Else Lehmann und sind wieder auf dem Punkte, wo sich berlinische Sonderart in höchste, stärkste Menschlichkeit löst.

Es ist wahr, und auch unsre Musterung des schauspielerischen Bestandes bestätigt es: Berlin ist in erster Linie ein großer Sammelort fremder Kräfte, der höchst notwendige und segensreiche Ort ihres Zusammenströmens, Ineinandergreifens und Auswirkens. Aber Berlin ist und bleibt dabei doch auch der Ort einer norddeutschen Rasse, die mit ihrer zähen Energie, ihrer unbestechlichen Intelligenz dies ganze Gewebe fremden Lebens zusammenhält und selbst sich Kraft und Verstand unablässig vom mannigfach Durchströmenden befruchten läßt. Und obwohl dieser märkisch-weltstädtische Schlag wenig hingebende Weichheit und schwungleihende Phantasie besitzt, wird ihm durch einige starkblütige Kinder zuweilen doch schauspielerische Ausprägung zuteil. Und es kann nicht schlecht stehen um Menschen, die einer Veredelung fähig sind, wie sie Oscar Sauer und Else Lehmann darstellen.

Wiener Kammerabende / von Alfred Polgar

Ein neues Theaterunternehmen, das im Josefssaal auf einer sehr adrett hergerichteten, mit einem grünen Plüschvorhang versehenen Bühne alles, was gut, teuer, köstlich, apart und literarisch hochkarätig ist, den Wienern — die bekanntlich die Operette schon bis da her haben und Kunst-schnaufend nach Kammerspielen lechzen — vorführen will. Direktor ist Herr Franz Gstettner. Ihm ist auch (laut Theaterzettel) die ‚dramaturgische Durchführung des Abends‘ anvertraut. Dekorationen und Interieurs stammen ‚aus den eigenen Ateliers und Kunstwerkstätten‘. Zunächst war ‚Strindberg-Abend‘. Ein ‚Bahr-Abend‘ wird folgen. Ein ‚Wied-Abend‘ ist angekündigt. Es begann mit einem Vortrag: ‚Strindberg, seine Persönlichkeit und seine Werke‘, gehalten von Oskar Maurus Fontana. Man hörte — soweit der leise und aufgeregt sprechende Vorleser verständlich war — einen netten Essay über Strindberg: nicht arm an guten Bemerkungen, bescheiden in der Diktion, prägnant im Ausdruck und ehrlich bemüht, in knappe Worte Wesentliches zu fassen. Ein Vergnügen bereitete das lange, gelispelte Feuilleton

gleichwohl nicht. Feuilletons zu lesen, ist schon unter Umständen eine ziemlich starke Zumutung, sie vorlesen zu hören, eine noch weit stärkere (sie zu schreiben, allerdings die stärkste).

Es folgte, zum ersten Mal, ‚Scheiterhaufen‘, ein Kammerspiel in drei Akten von August Strindberg. Ein superlativisches Strindberg-Stück. Vom Hexenkessel eines Familienlebens wird der Deckel gehoben: es brodelt von Haß, Verbrechen, Niedertracht, es dampft von allen Schändlichkeiten, die in der Beziehung zwischen Mann und Weib frei werden, es stinkt von jahrzehntelang gesammeltem, faulendem Bodensatz gezwungenen Beieinanderseins. Abrechnung. Man meuchelt einander. Man präsentiert der Dame des Hauses Schuldkonti, die sie schließlich nur mit einem Sturz aus dem Fenster tilgen kann. Der Vater starb mit Flüchen im Herzen. Die Kinder sind ein degeneriertes, vom Haß (der zwischen den Eltern schwebte) verseuchtes Geschlecht. Dabei aber immerhin Kinder, das heißt: Jugend, mit einer instinktiven Sehnsucht nach Reinlichkeit und Reinigung, mit Träumen und Gerechtigkeits-Fanatismen. Ein brutaler Schwiegersohn ist auch da, der die Tochter nur nahm, weil die Mutter ihn für sich, nahe bei sich, wollte. Geiz, Habgier, Bosheit, Neid, all die kleinen Aasvögel fliegen auf, die immer schwarz und krächzend über die Strindberg-Szene flattern, wenn tote und längst verwesende Liebe die Atmosphäre mit bösen Miasmen füllt. Es ist ein Charakteristisches der Strindberg-Dramen, daß ihre Tragik zu den grellsten Formen, zu den schmerzlichst-gellenden Tönen in ihren kleinlichsten Ausläufern, in den nüchtern-prosaischen Werkeltagsverhältnissen gelangt. Strindberg-Dramen zeigen das zentral lagernde Gift — in der Beziehung zwischen Mann und Weib — immer bis in die oberflächlichst laufenden Verästelungen dieser Beziehung vorgekrochen. Der so tief im sexuellen Mysterium wurzelnde Ehejammer, das Leiden an der Frau wütet bei Strindberg am heftigsten etwa: in Fragen des Essens, des Wirtschaftsbudgets, in geringfügigen Details einer Häuslichkeit, in winzigen Sekkaturen, in Miniaturbosheiten des Beieinanderseins. (Und ich möchte gleich hier bemerken, daß Strindberg-Dramen von der Darstellung so oft hart an die Grenzen der Lächerlichkeit herangespielt werden, weil es fast ein Uebermaß von darstellerischem Takt und Können fordert, solche tragische Kleinlichkeiten mit einem anklägerischen Pathos zu erörtern, das ihre ganze tiefe Symptomatik ahnen läßt und doch hierbei nie vergißt, daß es sich eben um nüchternste Alltäglichkeiten handelt, die nur einen Alltagston vertragen.) Gewissermaßen: die Strindberg-Menschen haben neben ihrer Todeswunde immer noch, als eine letzte Konsequenz derselben: Zahnweh; das sie und uns eigentlich mehr peinigt als die letale Krankheit.

‚Scheiterhaufen‘ ist in jener Hinsicht eines der krassesten Strindberg-Stücke. Die Kinder sind ‚nicht ausgewachsen‘, weil sie nicht genug zu essen bekamen; der Sohn trinkt, um sich warm zu machen, weil die Mutter mit dem Brennholz knausert und das Wirtschaftsgeld stiehlt. Dem alten Dienstmädchen verweigert der Geiz der Hausfrau ein Bett. Ein Sumpf von Häß-

lichkeiten und Giftigkeiten stebt um die Personen des Dramas, und wenn schließlich das ganze verpestete ‚unheilbare‘ Milieu in Flammen aufgeht, hat man die Empfindung einer echten und rechten Katharsis. Bewunderns=wert in ihrer Raubtierstärke, in ihrer zermalmenden Scharfzähnigkeit ist auch in diesem Strindberg=Stück: die Sprache. Jedes Wort ein Biß, ein Prankenhieb. Und ein Aufbrechen von Wunden, ein Schmerzensruf, eine Grimasse der Verzweiflung die stete Antwort. Erst zum Schluß klingen sanftere Töne auf. Während Fener und Rauch die Stube füllen, halten Schwester und Bruder, die das Leben um ihr Bestes betrog, innig einander umschlungen und schwärmen in halb visionärer Verzückung von den seligen Erwartungen der Kindheit. Wie immer zum letzten Ende fliegt auch in dieser Strindberg=Komödie über einen chaotischen Trümmerhaufen von Menschenglück und =Traum ein mondlich=milder Strahl des Verstehens und Verzeihens, und mit einer so sanften wie resignierten Handbewegung weist der Dichter alle Schuld von seinen Menschen ab, einer höhern, nicht zu begreifenden, nicht zu fassenden bösen Macht zu.

An der Darstellung dieses wurmigen, zerfallenden Mikrokosmus wären wohl auch größere und besser geschulte Kräfte gescheitert als jene, die Herr Gstettner ins Treffen zu führen hatte. Immerhin und eben deshalb gelang seiner Regie und seinen jungen Künstlern die Stimmung der Trostlosigkeit recht gut. Wenn man aber bedenkt, einsieht, würdigt, wenn man fernerhin gelten läßt, erwägt und in Betracht zieht, war es sogar ein ganz respektabler Anfang der neuen Kammerabende, diese Aufführung des ‚Scheiterhaufen‘. Zulängliches wechselte gern und häufig mit Unzulänglichem. Es gab Augenblicke, in denen Begabung sich klar offenbarte, und andere voll tristester Unbeholfenheit. In der Bangigkeit des ersten Mals waren die jungen Leute wie gestörte Nachtwandler: kuragiert genug, auf riskantesten Pfaden zu gehen, und stets im Begriff, herabzuplumpsen (was gelegentlich auch geschah); ganz sicher in ihrem Wollen und ganz unsicher in ihrem Können. Am unsympathischsten wirkte der gefrorene Jargon und die memorierte Gebärdensprache der Theaterschule. Am sympathischsten das merkbare Verständnis, der bis zur Lächerlichkeit rücksichtslose Enthusiasmus für das Werk, den alle Mitwirkenden verspüren ließen. Man gewann gewissermaßen einen günstigen literarischen Eindruck von dieser jugendlichen Mimengesellschaft (die sich inzwischen bereits wieder aufgelöst hat).

Schrei / von Edmund Harst

Ich litt' das Schwerste, litt' es gern um Dich —
Doch dieses Eine könnt' ich niemals fassen,
Daß Du mich ließest, mich in Qual allein,
Daß Deine Liebe könnte je erblassen,
Daß Du, o Du, mich jemals kannst verlassen!

Rundschau

Der Brief an den Kaiser,

den die Herren Ernst Hardt und Karl Schönherr am Abend des zehnten November 1908 gemeinsam hätten schreiben müssen.

Majestät, heute, am hundertneunundvierzigsten Geburtstag von Deutschlands größtem dramatischen Dichter, ist uns der Preis überreicht worden, den Eurer Majestät hochseliger Großvater, Wilhelm der Erste, für die beste dramatische Dichtung, die innerhalb eines bestimmten Zeitraums hervorgetreten ist, eingesetzt hat. Wir können ihn nicht annehmen; wir dürfen nicht. Die Entscheidung, die uns vor allem Volke ehren sollte, hat uns vor allem Volke gedemütigt. Der Kranz, den Eure Majestät uns zugeteilt hat, er schmückt uns nicht, er versengt uns die Stirn.

Wir sind nicht gesonnen, die Werke, in denen wir unser drängendes Gefühl sichtbar vor die Welt gestellt haben, die wir geformt haben in Tagen voll Verzückung und Nächten voll Qual, diese Werke, die den ehrenden Beifall Eurer Majestät gefunden haben, einer unedlen Scheinbescheidenheit zu opfern; wir wissen, daß sie des Lobes und der Liebe vieler Volksgenossen wert sind. Aber wir wissen auch, daß sie in Höhen bleiben, die andre weit unter sich gelassen haben; daß sie wie Lampen verblassen, wo andre ewigen Sternen gleich lodern.

Wir wissen, daß wir die Zweiten sind.

Und, die Ersten zu krönen, ist sicher der Wille Eurer Majestät.

Wir haben nicht die Absicht, Eure Majestät und Eurer Majestät Räte zu belehren. Wir verzichten deshalb darauf, die Gesichtspunkte zu ergründen, die für den Prüfungsausschuß zur Preisbestimmung maßgebend gewesen sind; die richtigen können es nicht gewesen sein, da sie ihn veranlaßt haben, Eurer Majestät die Namen und Werke derjenigen Männer vorzuenthalten, die, früher als wir und stärker als wir, das Wesen der Zeit in dramatischen Gebilden ausgeprägt haben.

Eure Majestät werden es verstehen, wenn wir Ringkämpfern und Rennpferden den Ruhm von Zufallssiegen überlassen: wir bitten, den uns zuerteilten Preis in die Hände Eurer Majestät zurücklegen zu dürfen, auf daß damit an dem Tage, da die deutsche Nation den großen Namen Friedrich Schillers anderthalb Jahrhunderte besitzt, das Schaffen derjenigen Dichter gekrönt werde, die allein unter den Heutigen würdig sind, seinesgleichen zu heißen; seinesgleichen mindestens in der Wucht des Weltgefühls und in der Weite der Entwürfe. Harry Kahn

Moses

In fünf oder sechs mehr langweiligen als langen Akten rekapituliert Herr Victor Hahn die Geschichte des Volksbefreiers und Gottkünders Moses. Die Simplizität der Passionsspiele hat uns gelehrt, daß die schönen und heiligen Legenden der Bibel auch in unmittelbarer Verlebendigung — als Bilder zu gesprochenem Text — ihre Weihe wahren. So könnte man des Mose Passion auf dem Theater gelten lassen, wenn sich der Nachberichter begnügt hätte, die Bibelworte zu szenischen Abstufungen zu

ordnen. Herr Hahn begnügt sich nicht. Das Wort Mitleid und das Wort Ungeheuer fallen mit Paukenschlägen höchst unbiblisch und höchst lärmend in die Historie ein: dieser Moses von Hahns Gnaden koppelt soziale Messiasinstinkte aus dem zwanzigsten Jahrhundert mit Reminiszenzen an den Uebermenschen zusammen. Er ist zugleich Rationalist und entwundert die biblischen Wunder zur Trivialität. Die Kinder Israel durchziehen die Wüstenei einer schwatzhaften und gedankenleeren Rhetorik, in der nichts blüht zur Erheiterung als ein paar Stilblüten. Da übermannt sie die Verzweiflung. Dreimal fallen sie von ihrem Führer Moses ab, und nach dem dritten Male — dem Tanz um das goldne Kalb — senkt sich der resignierte Vorhang: Tragödie ist, wenns durch zehn Mal noch so fortgehen kann. Unfähig, aus des Moses Seele sich ein Drama zu angeln, griff Herr Hahn zu dem Theaterrequisit Unglückliche Liebe: der Sohn des Pharao und die Tochter Mose, die sich lieben, sterben an der Gegnerschaft ihrer Väter — als israelitisch-ägyptische Montaques und Capulets. Victor Hahns fingerfertige Handwerkerei, die mit dem ernsten Versuch Carl Hauptmanns nicht in Parallele gestellt werden darf, fand im hamburger Stadttheater sachentsprechende Wiedergabe. Reinhardt hat auf diesen selben Brettern ganz umsonst gastiert: seiner großen (und unter Umständen auch billigen) Linienführung zieht hier selbst ein intelligenter Regisseur wie Arthur Werlin noch immer die Flickschusterei zusammengestoppelter Requisiten vor. Herr Taeger trug, ein mißbrauchter Atlas, das wörterreiche Rundstück auf den Schultern. Die Hahnschen Phrasen flitzten über ihm wie Mückenschwarm, die flackernde Unruhe seiner Hände verriet Nervosität. Er scheuchte sie und reckte sich in einzelnen Momenten zu michelangelesker Hoheit und Herbheit. Um ihn zerrann die nichtige Schematik derer, die an den ihnen aufgedrängten Schemen verzweifeln mußten.

Leonhard Adelt

Von den münchner Hofbühnen

Ihre Majestät, die Pest, reist im ‚Schwarzen Kavalier' inkognito unter dem Namen eines einfachen Grafen, des schwarzen Kavaliers. Es ist zur Zeit des dreißigjährigen Krieges: eine bäuerische Hochzeit. Da erscheinen der Herr Graf im bekränzten Saal, tanzen unerkannt mit der bleichen, von Gewissensängsten gepeinigten Braut, der Schulmeister, ein halb närrisch Verzweifelter, schlägt vom Podium her den Takt mit dem geschwungenen Fiedelbogen. Der Herr Graf sind ganz in Schwarz gekleidet und haben, mit Verlaub zu sagen, einen ausgemergelten und richtig grinsenden Totenschädel. Es ist ein lebendes Bild, nach einem alten Totentanz gestellt. Die Totentänze sind Schwarz-Weißkunst, das lebende Bild danach ist farbige, bewegliche Plastik in Menschenfleisch oder, kürzer gesagt: ein Unsinn. Sollte Heinrich Lilienfein, der Verfasser dieses dreiaktigen ‚deutschen Spiels' vom schwarzen Kavalier, nicht gemerkt haben, daß sich an dem, was dort dem Griffel des Künstlers erlaubt war, hier im Kreise der von lebendigen Leibern gleichsam aufgesogenen Dichtung nur eine symbolisierende Phantasie von spezifisch sudermännischer Artung entzünden konnte? Daß man, wenn man den Tod leibhaftig auf die Bühne bringt und einem lebendigen Schauspieler zumutet, seine Waden abzulegen und mit den Knochen zu rasseln, ebensogut die Liebe, den Haß oder sonst welche Kräfte der menschlichen Seele könnte auftreten lassen, so daß das Drama sich in einem liebenswürdigen

allegorischen Geistersalon zwischen geschminkten Schatten und wallend gewandeten Puppen abspielen würde? Lilienfein will mit der Gestalt seines schwarzen Kavaliers Grauen hervorrufen: ein echter Dilettantenkalkül, der das abstrakt errechnet, was blos durch Einbeziehung alles Inkommensurabeln und Unwägbaren, das mit dem Wirklichen verknüpft ist, annähernd vorgestellt werden kann: statt einer wirklichen Bühne mit wirklichen Schauspielern sieht er ein imaginäres Theater, dessen Möglichkeiten, in das Tatsächliche einer Aufführung übersetzt, die ganze Lächerlichkeit seiner blaß ästhetischen Phantasie erweisen. Ihn lockte offenbar nichts als der balladeske Kontrast: Hochzeit und Tod, der mit einigen rasch anschießenden Vorstellungen wie Landstörzer, Kriegsgesindel, Brände von Dörfern, Hunger und drohende Seuchen etwas wie eine Atmosphäre ergab. Mit Hilfe einiger Erinnerungen aus Grimmelshausen wird ohne viel Nachdenklichkeit herausgeklaubt, was irgend an Bewegung in dieser Atmosphäre steckt, wird dann flüchtig, eins mit den andern, verknüpft, gibt sich redliche Mühe, uns durch einige künstlich donnernde Kampfsituationen eine dramatische Handlung vorzutäuschen, und gruppiert sich schließlich unter dem Beifall des Dichters zu dem bildhaften Schlußtableau, um dessentwillen es aufgeboten wurde. Die erste Aufführung des Spiels im königlichen Residenztheater zu München, unter Kilians Regie, die sparsam zusammenhielt, was irgend an theatralischen Werten in den Längen und Breiten der endlos schwellenden Knittelreime geizig genug verstreut lag, hatte die fatale Entscheidung, ob auf die Wüstheit der Zeit mehr mit handfesten naturalistischen Mitteln oder auf die Lilienfeinsche Sentimentalität durch ‚romantischen Spielton' das Hauptgewicht zu legen sei, nicht endgültig getroffen. Am auffälligsten zeigte sich die Stilschwankung im Spiel des Fräulein Rottmann, an der wir eine noch wenig disziplinierte, aber achtungswerte Darstellerin großer, hart auffahrender oder stumm schwelender Leidenschaften besitzen. Sie gab eine wilde, geheimnisvolle Landstörzerin, mit dem sichtlichen Bemühen, sie menschlich, roh, gewissermaßen unbeeinflußt von der sentimentalisierenden Süßheit des Dichters zu fassen, war aber offenbar durch die Strenge der szenischen Vorschriften immer wieder verurteilt, ihr sprödes, nur in einer einzigen Tonlage ausgiebiges Organ zum Zwitschern und ihren wenig beweglichen, stolzen Körper zum Tänzeln und Haschen zu mißbrauchen.

Leo Greiner

Das Programmbuch des Künstlertheaters hatte vor allem hingewiesen auf die Harmonie von Haus und Bühnenbild. Nun hat man die Inkonsequenz begangen, die Inszenierung von ‚Was ihr wollt' und den ‚Deutschen Kleinstädtern', wie sie das Künstlertheater bot, auf die Bühne unsers reizend-altväterischen, prunkvollen Rokokotheaterchens, auf die Bühne des Residenztheaters, zu übertragen. Da hatte es immer geheißen: nur das Amphitheater gewährleiste ein künstlerisch einwandfreies Bühnenbild, die Reliefbühne des Künstlertheaters sei zugeschnitten für den Rahmen des Hauses — und tatsächlich waren am ganzen Künstlertheater einzig die architektonischen Neuerungen lebensfähig. Nicht deutlicher hätten die Veranstalter des berüchtigten Experimentes dartun können, wie wenig ernst sie selbst ihre Prinzipien von der Einheitlichkeit ihrer Kunst nehmen.

Kein besseres Symbolum der Fuchsischen Don Quixoterie hätten die Herren finden können als die ernsthaft schäbigen Türme, deren kahler Rationalismus das hübsche, buntzopfige Gesamtbild des Residenztheaters so albern zerriß.

Nun wäre es natürlich an sich gänzlich gleichgültig, ob uns das Hofschauspiel zwei mittelmäßige oder zwei nicht mittelmäßige Aufführungen gibt. Ein ernsthafteres Gesicht aber gewinnt diese Verpflanzung dadurch, daß sie den Intendanten gewillt zeigt, die Errungenschaften der Theresienhöhe dauernd auf den Max-Josef-Platz zu übertragen. Herr von Speidel hat sich von Anfang an als ein Mann erwiesen, der literarischen Einflüsterungen ein geneigtes Ohr leiht. Es ist um so bedauerlicher, daß sich Leute bei ihm Gehör zu schaffen wußten, deren dramaturgische Einsicht wohl treudeutsche Gesinnung, aber keinerlei Kunst gewährleistet.

Wie denn überhaupt die beratenden Stellen des Hofschauspiels in vielen entscheidenden Fällen es von je an künstlerischer Einsicht haben mangeln lassen. Da suchen wir zum Exempel eine Naive für unser Hofschauspiel: Elisabeth Schneider, die jetzt in Weimar die Hofbühne ziert, hat man hier aus kleinlichen Gründen ziehen lassen, und auch Elsa Brünner, deren herzlichst eindringliches, wundervoll beseeltes Organ reiner erklang als sonst eine Stimme der münchner Schauspielbühne, deren bubig herzhafter Georg im ‚Götz‘, deren jammervoll, selig und scheu verzitterndes Hannele zu dem Vollendetsten gehörte, was unser Hoftheater seit Jahren geboten, hat man nicht zu halten gewußt. An Stelle dieser beiden trat ein Fräulein Neubke, weizenblond-naiv und ausdruckslos hübsch, in jeder literarischen Aufgabe unfehlbar versagend, und ein Fräulein Wimmer, eine ebenso unwahrscheinlich hübsche, wie unwahrscheinlich talentlose Dame, die dadurch, daß sie sich Hofschauspielerin nennen darf, diesen Titel wertlos macht. Wäre es nicht besser, wenn die Leitung des Hofschauspiels die etwas lächerliche und sehr mühevolle Suche nach einer Naiven aufgeben und reumütig Elsa Brünner aus ihrer Muße zurückrufen wollte?

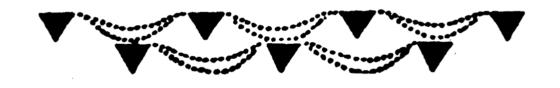
In der Oper haben wir jetzt wieder einmal einen ‚Fall‘; man kann sagen: einen Fall Knote, man kann auch sagen: einen Fall Mottl. Der Kontrakt Knotes ist nämlich in einen Gastspielvertrag umgewandelt worden, zu deutsch: München hat Knote entlassen. Unerquickliches Gerede knüpft sich an diese Entlassung. Des allmächtigen Tenors Anmaßlichkeit und des allgewaltigen Musikdirektors eigensinnige Selbstherrlichkeit sind hart aufeinandergeplatzt. Kleinliche Krittelei des Dirigenten, Rührszenen während der Proben, trutzige Passivität des Sängers, Gegentrutz des Dirigenten waren die Folgen. Ein Schreiben Mottls an Knote ist publiziert worden, ein Schreiben, gewiß im Grunde nicht unberechtigt, aber ein wenig beckmesserhaft und durch imponderabile Nebenumstände in eine dem Dirigenten höchst unvorteilhafte Beleuchtung gerückt. Vor allem erhält Mottls Splitterrichterei durch die Milde, womit der gestrenge Dirigent das Orchester den oft gerügten Schwächen unsrer Festspiel-Isolde und -Brünnhilde, des Fräulein Zdenka Faßbender, anzuschmiegen pflegt, ein fatal zweideutiges Gesicht.

Alles in allem wird man freilich der Intendanz, die zwischen Dirigenten und Tenor zu wählen hatte, Recht geben müssen. Aber sie möge sich gesagt sein lassen: den Knote ist sie los, der Knoten ist geblieben. Denn neben dem Fall Knote, in dem Mottl

vielleicht Recht hat, gibt es einen Fall Faßbender, in dem er sicher Unrecht hat. Lion Feuchtwanger

Herodes und Mariamne

Aus dem berliner Theater, das zwei Jahre lang einem tragikomischen Verfall erhelltes Obdach sein mußte, haben die Herren Meinhard und Bernauer schnell eine Stätte anständiger Geistigkeit gemacht. Sie wagen das Erreichbare. Und jetzt ist ihnen, mit einer in den Wesensdingen guten und klugen Aufführung von Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘, etwas gelungen, was schwer zu erreichen schien. Jeder, der kann, sehe sich diesen dramatischen Kampf zweier Willen an — diese Tragödie, die, äußerlich genommen, eine giftreiche Heidenverderbnis mit christlicher Trostandeutung ist. Das Publikum erkenne: müde, abgespannte Menschen, die abends Erholung suchen, werden nicht durch Trivialität, sondern durch scharfe Höhenluft geheilt; auch nach zehnstündiger Arbeitszeit bedeuten Ibsen und Hebbel zuverlässigere Genesung, als Moser und Blumenthal. Das ist ein rein hygienischer Ratschlag. Befolgt man ihn, so werden die jungen Direktoren auf den ‚Veilchenfresser‘, den sie gewiß ungern genug aufführen, und auf ähnliche Barbareien bald verzichten können ... In ‚Herodes und Mariamne‘ wird das Problem der Liebe in gefährliche Nadelspitzen gehetzt. König Herodes will, daß, wenn er stirbt, sein Weib Mariamne ihm in den Tod folge. Und da sie sich weigert, seinem drängenden Mißtrauen das zu schwören, wozu sie freiwillig doch entschlossen ist, so stellt der König sie „unters Schwert", umgibt sie, für den Fall seines Todes, mit heimlichen Henkern. Zweimal. Die das erste Mal noch Verzeihung bereit hatte, Mariamne, kann jetzt nicht weiter. Sich selbst zu opfern, wäre sie tausendmal fähig gewesen; geopfert zu werden, nicht zum zweiten Mal. „Du hast in mir die Menschheit geschändet." So zwingt sie den Lebenden, ein Dasein zu vernichten, das erst der Tote hatte enden wollen. Herodes heischte zuviel äußere Sicherheit und war innerer Dinge zu wenig sicher. Eifersucht und Mißtrauen — zwei Themata für heutige Menschen. (Bei Heinrich Mann wehrt ein Mensch den Verdacht der Eifersucht ab: „Ich bin doch nicht dein Feind!" ... kulturelle Willensschwächungen ...). Die Aufführung legte mit Recht alles Gewicht auf das Wort. Albert Heine, als Herodes, hielt sich rein und tief in Hebbels Regionen. Wille des Blutes und des Hirns wurde organisch und intensiv zur Bewegung improvisiert. Hier arbeitete ein Verstand so opferwillig, daß er zur Empfindung wurde. Nicht voll so hingegeben diente Irene Triesch der Dichtung. Konnte es nicht. Diese routinierte Kompromißkünstlerin bietet Ausdrucksformen ohne Durchseelung. Nur in allem, was der Sinnlichkeit naheliegt (was freilich viel ist), war ihre Mariamne vollkommen ... Den Römer Titus (den Amerikaner des Stücks!) präzisierte Carl Clewing zu starrer Mac-Kinley-Maske. Und Alwine Wiecke war Provinz, zu tragen peinlich. Ferdinand Hardekopf



Aus der Praxis

Regiepläne

Der schwarze Kavalier

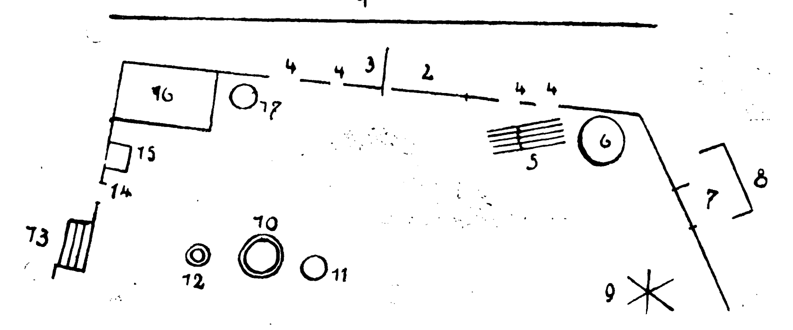
Ein deutsches Spiel in drei Akten von Heinrich Lilienfein
Verlag von Egon Fleischel & Co., Berlin
Regieplan nach der Aufführung am Schillertheater zu Berlin
Inszenierung von Alfred Walter-Horst
Dekoration aus der Werkstatt des Schillertheaters
Bühnenvertrieb: Anstalt für Aufführungsrecht dramatischer Werke, Charlottenburg

Personen

Hans vom Busch, der Hauptmann — Georg Paeschke. Melchior, Jörg, Laux, Uz, Musketiere — Leopold Thurner, Heinz Bernecker, Alfred Braun, Willy Eberhardt. Caspar Miesenpäck, der Dorfschultheiß — Emil Rameau. Elslein, Brosi, seine Kinder — Gertrud Gräbner, Conrad Wiene. Matthias Ströhlein, der Pfarrer — Max Pategg. Bastel, der Küster — Ernst Legal. Nella — Anna Feldhammer. Stoffel, Claus, Bauern — Waldemar Alfredo, Carl Stoppel. Bäuerinnen — Toni Giebel, Johanna Richter. Bauernbursche — Bernhard Kirchner. Musketiere — Paul Wiegand, Hans Wollny. Der schwarze Kavalier — Max Reimer. Bauernvolk, Kinder, Musketiere. Zeit: Dreißigjähriger Krieg, um 1635. Ort: Waldgebirge im südlichen Mitteldeutschland, Schlupfwinkel eines geflüchteten Dorfs.

Dekorationen

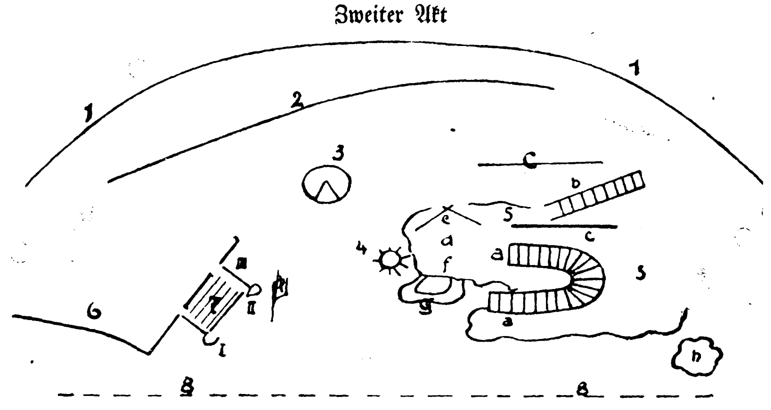
Erster Akt



Niederer, finsterer, unsauberer Raum, halb Diele, halb Stall, in einem verfallenen Gehöft. Hintersetzer: Thüringer Hügellandschaft (1). Tür, nach innen gehend (2). Schmale Reisigwand eines Vordaches (3). Einen halben Meter hohe und zwei Hände breite Mauerluken (4). Heubündel (5). Altes Faß, auf welchem Zinnkrug und Becher stehen (6). Schräge Tür, zu einem Kellergelaß hinab führend (7). Hintersetzer: dunkles Gemäuer (8). Mehrere zur Pyramide gestellte Musketen (9). Großes Faß, auf welchem sich Würfelbecher, Trinkbecher,

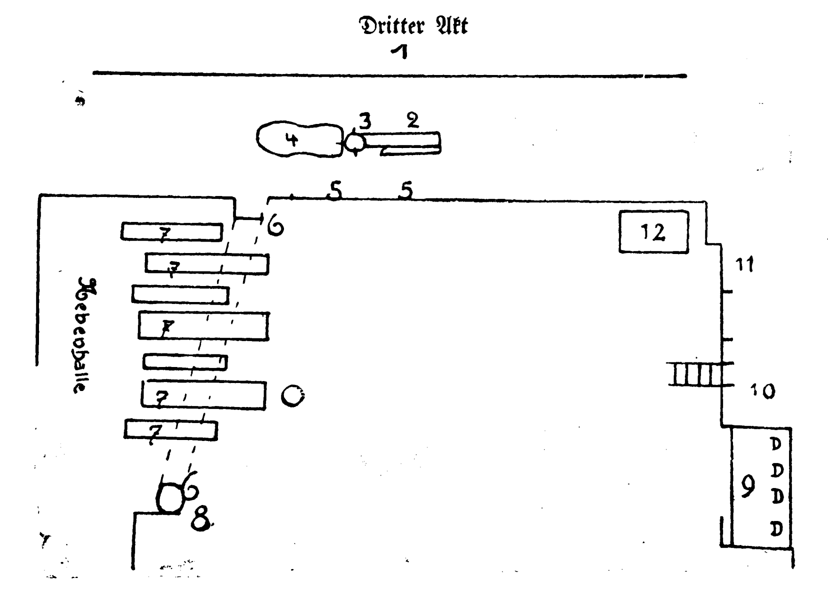
ein Stück Kreide und ein brennender Lichtstumpf befinden (10). Baumstumpf als Sitz (11). Kleinere Tonne als Sitz (12). Kammertür, zu welcher mehrere ausgetretene Stufen führen (13). Kleines, vergittertes Fenster in Mannshöhe (14). Vorspringender, praktikabler Mauerrest mit abgefallenen Ziegeln und Mörtelstücken (15). Verfallener Herd von Feldsteinen, mit Staub und abgefallenen Mauerteilen bedeckt (16). Baumstumpf als Sitz (17).

Zweiter Akt



Freier Platz vor dem Gehöft. Thüringer Landschaft. Rundprospekthimmel (1). Hintersetzer, tannenbewaldete Hügelreihe (2). Praktikables schmutziges Leinwandzelt, der Boden mit Stroh ausgelegt (3). Große plastische Fichte (4). Plastischer, praktikabler Felsaufbau (5): Aufstieg, gewunden (a), Abstieg nach hinten (unsichtbar) (b), gemalter Hintersetzer, Felswand (c), Felsplateau (d), nach hinter

Dritter Akt



von Geländer (e) eingefaßt, Quell (f), in ein Becken (g) fließend, das von Schlingpflanzen umwachsen ist. kleines Felsstück (h), über welches die von rechts Kommenden klettern müssen. Außenseite des Gehöfts (6). Kleiner Vorbau mit Strohdach (7), das von zwei Birkenstämmchen (I, II) gestützt wird. Schmale Reisigwand (III), den Vorbau hinten abschließend. Türe (n), ins Haus führend. Allgemeiner Auftritt hinter dem Hause. Baumsofitte (8).

Dritter Akt

Das Innere einer Scheune. Graues, verwittertes Holz. Ueber dem Scheunentor und über dem Querbalken zum Nebenraum links Laubguirlanden. Tannen- und Laubzweige an den Wänden.

Hintersetzer, Hügellandschaft (1). Niedere Felsstufe (2). Praktikable Fichte (3). Felsstück (4). Großes, breites Scheunentor (5). Quergebälk (6), die Decke der Nebenhalle stützend. Bänke und Tische (7), aus dem Nebenraum hervorstehend. Balkenvorsprung (8). Laubgeschmückte, niedere Estrade (9) für die Dorfmusikanten, nach vorn mit einem Geländer von Buchenstämmchen eingefaßt. Vorsprung: Fenster zum Heuboden (10), in welches eine Leiter gelehnt ist. Tür zu einem Nebengelaß (11). Tisch mit Krügen und Kannen (12).

Requisiten

Erster Akt: Würfelbecher mit Würfeln, Trinkbecher, Trinkkrug, ein Stück Kreide, Musketen, Pistole, Lederlappen zum Putzen der Waffen.

Zweiter Akt: Zerbrochener Pflug als Sitz, Harke, Mistgabel, Alraunwurzel. Kleines Stahlkreuz für Hans (am Halse). Handliches Kruzifix, welches der Pfarrer schwingt. Busch wilder roter Nelken. Muskete, geladen.

Dritter Akt: Kleine Tonne und mehrere Bündel (Beute der Musketiere). Kannen und Krüge. Lose Tannenreiser und Laubzweige. Ein großer Zweig.

Masken und Kostüme

Thüringen 1635

Hans von Busch: Lederkoller mit derbem, verbrauchtem, grünem, gemustertem Wams und ebensolchem Beinkleide. Stulpenstiefel. Grauer breitkrämpiger Hut, mit roter Feder. Schwarzer Mantel, Degen, Pistole. Im dritten Akt das Wams offen, das Hemd zerrissen, die Kleider bestaubt. Halblanges dunkelbraunes Haar, ungeordnet, verwilderter kurzer Vollbart.

Melchior: Lederkoller, Stahlkragen, braunes Unterkleid, ebenso Beinkleider, Stulpenstiefel, breitkrämpiger Hut, Degen, Pistole, Patronengürtel. Kahler Scheitel, rötliches, wirr abstehendes buschiges Haar, rötlicher Vollbart, überhängender Schnurrbart. Grobes Gesicht. Roh, unheimlich.

Jörg: Lederkoller, Stahlkragen usw. Als Musketier ausstaffiert, geflickte Hose, Hut anders gekrempt. Niedere Stirn, halblanges, hellblondes Haar, hellblonder, kurzer Vollbart. Treuherzig, beschränkt.

Uz: Dunkelgrüner, pelzbesetzter Ulanenrock. Schwarzer, gekrempter Hut mit Hahnenfeder. Rötlichbraunes Haar und Schnurrbart. Rötliche Hautfarbe. Narbe, keck, munter. Sanguiniker, 35 Jahre.

Laux: Koller, ärmlich geflickt. Flacher Hut. Schwarzes Haar, halblang. Schnurrbart, Kinnbart. Ein blutunterlaufenes Auge. Wild, heisere Stimme. Der jüngste von den Musketieren, 28 bis 30 Jahre.

Wiesenzäck: Lange Weste, kurze braune Schoßjacke, Kniehosen. Kleidung verrät Wohlstand. Pelzmütze. Dicker, behäbiger Mann, bartlos, katzenfreundlich. Kahler Scheitel, halblanges, straffes, dunkelblondes Haar. Im dritten Akt einen andern Rock.

Elslein: 1. Hemd grau, mit kleinem Umlegekragen, niederes Mieder, gerade geschnitten, gefalteter blauer Bauernrock mit schwarzen Kanten. Kleine, eckig geschnittene Haube auf dem Hinterkopf. 2. Hochzeitskleid, weiß, gefalteter Rock

bis zu den Knöcheln. Mieder weiß, mit rosa gefaßt. Myrtenkranz. Dunkelblondes Haar, gescheitelt, um den Hinterkopf in Zöpfen gelegt.

Brosi: Braune, kurze Jacke, ebensolche Kniehosen, rote Weste, kecker, schwarzer Hut, Soldatenstiefel. Bartloses Gesicht, straffes, dunkelblondes, widerborstiges Haar. Dreist, eitel und cholerisch.

Ströhlein: Schwarze Kutte, weißer Umlegekragen ohne Spitzen. Schlichtes graues, halblanges Haar, hohe, kahle Stirn, kurzer, dunkelgrauer Vollbart. Oberlippe fast bartlos. Trotziger Bauernkopf.

Vorstel: Steingraues Schoßjäckchen, enganliegende schwarze, ins Schmutziggraue laufende Beinkleider und Strümpfe, abgetragene schwarze Schuhe. Kahler Scheitel, wenig wirre, dünne weiße Haare, vom Hinterkopf abstehend, bartloses, bleiches, spitzes Gesicht, müde Augen. Vorbildlich war E. T. A. Hoffmanns Zeichnung des wahnsinnigen Kreisler.

Nella: Graues Bauernhemd, nicht ganz bis zum Halse reichend, dunkelbraunes kurzes Mieder, darüber ziegelrote, abgetragene, knappe Taille mit halblangen, zerfransten Aermeln. Abgetragenes mattgrünes Röckchen, nackte Beine, gelbe, rohlederne Schuhe, grauer, aufgekrempter Soldatenhut. Haar schwarz, in der Mitte geteilt und kraus, halblang, zu beiden Seiten herabfallend.

Stoffel: Bauer, jugendlich, bartloses Gesicht mit ängstlichen Augenbrauen, blondes, halblanges, schlichtes Haar. Mütze.

Claus: Bauer, derb, rötlicher, straffer, halblanger, breiter Vollbart, Oberlippe bartlos. Heruntergekrempter schwarzer Hut.

Die Bauern tragen Schuhe, Strümpfe, Kniehosen, graue Hemden, kurze Jacken, Pelzmützen oder breitrandige gekrempte Hüte. Die meisten ärmlich. Viele zerlumpt und geflickt. Fast alle bartlos, halblange Haare.

Die Bäuerinnen tragen graue Hemden, niedere gerade Mieder, kleine, verschieden geschnittene Hauben auf dem Hinterkopf, einige Kopftücher, die alten Bäuerinnen Pelzmützen und lange Mäntel.

Zur Hochzeit im dritten Akt, Umzug: Die meisten gehen besser angezogen. Die Bauernkinder teilweise zerlumpt.

Der erste Musketier geht als Kroat gekleidet, zerlumpt. Schwarzes, straffes Haar, gelblich brauner Teint, schwarzer überhängender Schnurrbart.

Der zweite Musketier: Dick, phlegmatisch, mit falstaffähnlicher Maske. Er ist derjenige, dem Brosi das Gewehr entreißt.

Die übrigen Musketiere alle mit Absicht nicht übereinstimmend gekleidet, teilweise zerlumpt. Der Hut bei jedem anders gekrempt.

Der schwarze Edelmann: Genau nach der Beschreibung gekleidet, die Bristel im ersten Akt von ihm gibt. Er trägt überdies einen bis an die Knöchel reichenden schwarzen Mantel, der nur den Rücken deckt. Von Haar ist nichts zu sehen, da unter dem Hut eine Kapuze das Gesicht einrahmt. Hageres, bartloses Gesicht, schmale, gebogene Nase, spitzes Kinn. Gesichtsfarbe gelblich bleich, Knochenfarbe, alle Schatten sind mit Grünlichblau gemacht und mit Schwarz vertieft. Finster zusammengezogene Augenbrauen. Stark durch Falten markiert sind die Muskeln der Konzentration, der Meditation und des Angriffs.

Beleuchtung

Erster Akt: Nacht. Hintersetzer durch zwei Reflektoren von links und rechts mit Mondlicht beleuchtet. Auf dem Herd schwaches, bei jedem Windstoß aufzuckendes Feuer. Unter den Hölzern ein praktikables mit eingelassener Glühbirne, das Nella als ‚glimmendes Kienholz‘ schwingt. Auf dem Herd kleine Oellampe. Auf dem Faß brennender Lichtstumpf. Rampenlicht eingezogen. Gegen Ende des Aktes schwache Morgendämmerung.

Zweiter Akt: Mondlicht schwindend. Morgendämmerung. Sonnenaufgang. Heller Morgen.

Dritter Akt: Abendrot. Von links aus der Nebenhalle Scheinwerfer. Nachher

zunehmende Dämmerung einer hellen Sommernacht. Wenn das Tor für den Eintritt des schwarzen Edelmanns geöffnet wird, ist der Hintersetzer in Mondlicht getaucht. Im Raum wird mit jedem Schritt, den der schwarze Edelmann näher kommt, das Licht schwächer, fahler und grünlicher. Wenn Elslein tot zu Boden sinkt, plötzliche Finsternis, nur die durch das offene Tor sichtbare Landschaft bleibt im Mondschein.

Musik

Erster Akt: Beim Aufziehen des Vorhangs singt der Kroat: „Es zieht ein Landsknecht über Feld." Uz fällt mit einem Satz ein.

Zweiter Akt: Die Bauern singen eine improvisierte schwerfällige Melodie.

Dritter Akt: 1. Kinderlied, Original. 2. Bäuerliche Melodie beim Einzug der Hochzeitsgäste. 3. ‚Totentanz', Passage aus dem ‚Hexentanz' von Holst, nach Angaben der Regie bearbeitet von Karl Böhn. Am Schluß: Totenglöckchen.

Tanz

Dritter Akt: Vierviertel-Takt. Der Kavalier schreitet, mit der Rechten die Rechte der Dame fassend, auf jeden Takt zwei Schritte (rückwarts oder seitwärts), wobei er die Dame einmal mit über dem Kopf erhobenen Arm zu sich dreht. Erster, zweiter nnd dritter Takt je zwei Schritte und eine Drehung. Beim vierten Takt sinkt die Dame in den linken Arm des Tänzers zurück, der sie fortschreitend mit sich zieht. Dies wiederholt sich, ein jedes Zurücksinken ist matter und tiefer. Das Tempo der Drehungen wird zunehmender.

Erste Tour

Erstes Paar: Schwarzer Edelmann und Elslein machen den ersten Weg von links vorn nach schräg in die Mitte.

Zweite Tour

Erstes Paar von der Mitte geradeaus nach hinten.

Zweites und drittes Paar gleichzeitig hinten links und rechts beginnend nach links und rechts vorn.

Dritte Tour

Erstes Paar von Mitte hinten nach Mitte vorn.

Zweites und drittes Paar von rechts und links vorn nach links und rechts hinten.

Drittes und viertes Paar von rechts hinten und von links hinten in der Diagonale an einander vorbei tauschen die Plätze.

Fünftes Paar in der Ecke rechts hinten beginnt die Drehung auf dem Platz.

Die übrigen verfolgen angstvoll den schwarzen Edelmann mit den Blicken, sowie er ihnen den Rücken kehrt. Sobald er sich umwendet, kehren sich alle Gesichter ab.

* * *

Juristischer Briefkasten

G. H. Das zuständige Gericht für Ihren Fall ist nicht das Landgericht, sondern das Bühnenschiedsgericht; da Ihr Direktor Mitglied des Deutschen Bühnenvereins ist. Auf der ersten Seite Ihres Vertrages finden Sie die sogenannte Schiedsgerichtsklausel: Die Kontrahenten unterwerfen sich in allen aus diesem Vertrag entstehenden Streitfragen dem Ausspruch des (in § 99 der Satzungen des Deutschen Bühnenvereins bezeichneten) Schiedsgerichts unbedingt, unter Verzicht auf jede Berufung. Berufung auf den ordentlichen Rechtsweg ist gemeint. Das Schiedsgericht ist instanzenmäßig gegliedert. Reichen Sie also Ihre Klage beim Obmann des Schiedsgerichts Ihres Theaters ein. Dieser wird das Weitere veranlassen.

Annahmen

Paul Bliß: Das Baby. Komödie. München, Kleines Theater.

Maximilian Böttcher: Schlagende Wetter, Soziales Drama. Prag, Deutsches Landestheater.

Ernst Didring: Hohes Spiel, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Todesfälle

2. 11. Walter Borchert in Teplitz-Schönau. Geboren am 9. Oktober 1878 in Magdeburg. Direktor des Stadttheaters in Teplitz-Schönau.

Nachrichten

Der Staats-Schillerpreis ist Karl Schönherr für die Komödie ‚Erde' und Ernst Hardt für das Drama ‚Tantris der Narr' verliehen worden. Dieses Drama hat auch den Volks-Schillerpreis erhalten.

Die Presse

1. Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel in drei Akten. Schillertheater.

2. Karl Schönherr: Erde, Komödie in drei Akten. Hebbeltheater.

Vossische Zeitung

1. Lilienfeins bedeutende Begabung für die dramatische Dichtung hat sich auch in seinem neusten Werke nicht verleugnet, und wenn ihm der Wurf nicht gänzlich gelungen ist, so ist er doch auch nicht weit vom Ziel geblieben. Ein starkes Temperament durchpulst das Spiel, das namentlich im zweiten Akt zu ungebrochenem Ausdruck kommt.

2. Was wir an Schönherr schätzen, das ist die etwas nüchterne Sicherheit, die nicht mehr will, als sie kann. Sein Temperament hegt nicht genug warme Innerlichkeit, um uns etwas Nachwirkendes, tragend Belastendes ins Gemüt zu pflanzen, aber sein schlankes Talent beweist immer genug handfeste Energie, um ein Publikum vor der Bühne zusammenzuhalten.

Morgenpost

1. Ein Stück, über dem echte vagantenhafte Spielmannsstimmung liegt. Derb und knapp entrollt sich die Fabel; aber bei aller Urwüchsigkeit der Rede ist sie in wohlgerundete, feinziselierte Reimverse gekleidet.

2. Schönherrs Werk ist wohl trotz seiner saubern Konstruktion, trotz der Geschlossenheit der drei Akte und der sicher geführten Handlung nicht in einem Guß geworden. Es ist deutlich wahrnehmbar auf zwei Töne gestimmt: einen symbolisch-tragischen und einen anekdotisch-komödienhaften. Aber es ist ein Vollbeweis von Schönherrs Können, daß es ihm gelingt, den Sprung bis zur völligen Unsichtbarmachung zu verkitten.

Börsencourier

1. In freien Rhythmen, in einer Verssprache, die gesunde Kraft hat, erzählt Lilienfein die Vorgänge seiner Dichtung. Die Figuren sind plastisch herausgearbeitet, die Handlung steigert sich bis zu dem in seiner mystischen Düsterkeit packenden Schluß.

2. Es ist echtes, klar erschautes Leben, es ist Empfindung, es ist dramatisches Temperament in dem Stück von Schönherr, dem seine Freunde nur den schlechten Dienst erwiesen haben, ihn einen ‚zweiten Anzengruber' zu nennen

Lokalanzeiger

1. Lilienfein zeigt sich auch in diesem Werk wieder als dramatischer Autor von nicht alltäglicher Begabung. Er versteht es, seine Handlung lebenswahr zu gestalten und spannend zu steigern. Auch den Dialog in leicht dahinfließenden Versen weiß er sicher zu behandeln und charakteristisch seinen durchwegs gutgezeichneten Figuren anzupassen.

2. Ein naturalistisch aufgeputzter Anzengruber, eine Bauernkomödie ältern Gepräges, in ein modernes Gewand gesteckt. Viele Szenen verblüffen durch den lebenswahren Ton, durch eine durchaus gesunde Realistik; andre verstimmen durch geschmacklose Späße und grelle Uebertreibungen.

Berliner Tageblatt

1. Alles, was ein Regisseurherz, alles, was Schauspieler begehren können, liegt in diesen bewegten drei Akten, und daneben finden sich Qualitäten, die das Stück doch mit höhern Würden als mit denen eines Theaterstücks bekleiden. Besonders ist es Lilienfeins Sprachkunst, die einen ehrlichen Genuß gewährt.

2. Das Stück bedeutet mehr als einen stattlichen Fortschritt über Schönherrs frühere Versuche hinaus. Mögen seine Bühnenmittel auch noch eine gewisse Kargheit verraten, so können sie doch den innern Reichtum nicht verbergen, der hier quillt.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 48
26. November 1908

Baumeister Solneß/
von Eugen Heinrich Schmitt

Noch immer steht für den Seher das Mysterium des Bösen im Vordergrund. Den Namen eines ‚Fürsten dieser Welt‘ hatte die satanische Geistesmacht niemals in solchem Maße gerechtfertigt und verdient, wie in der Gegenwart, wo ihr Kirchen und Staaten, Gläubige und Ungläubige, Despoten und Demagogen in gleicher Weise zu Füßen liegen, wo man sie im Namen des Glaubens ebenso verherrlicht wie im Namen der Aufklärung, im Namen der Ordnung ebenso wie im Namen der Freiheit. Um diese Macht zu besiegen, muß man in ihr innerstes Lager, um nicht zu sagen: Heiligtum, eindringen, sie durchschauen in ihrer tiefsten Seele. Und diese furchtbare Nacht, die in ‚Hedda Gabler‘ nur ein Blitz des Geisteslichts erhellte, beginnt hier allmählich sich zu lichten — ihr Geheimnis zu offenbaren. Immer klarer wird es, daß das, was der nach schrankenloser Macht ringende selbstische Geist anstrebt, nur die Entfaltung der Herrlichkeit seines innerlichen Königreiches im Selbstbewußtsein ist. Der Menschengeist aber muß zur schwindelnden Höhe dieser innerlichen Unendlichkeit aufsteigen, um die Grundlagen einer höhern Kultur zu schaffen, und es erscheint die ins Maßlose strebende Selbstheit, die alles verschlingen möchte, nur um sich zu verherrlichen, als Vorstufe oder doch als Entwicklungskrankheit der höhern Bewußtseins- und Lebensstufe.

Baumeister Solneß, ebenso wie der Fabrikant Werle, baut sein Glück auf Kosten andrer Existenzen. Er verhindert es, daß jüngere Kräfte in dem Fach zu irgend einer selbständigen Tätigkeit sich emporringen, und insbesondere stellt er sich dem Emporstreben des jungen Ragnar Brovik entgegen, der samt seinem totkranken Vater, der in den Sohn seine ganze Hoffnung setzt, in seinen Diensten steht. Der Vater war früher der Chef desselben Solneß, und es handelt sich nur darum, daß Solneß die Pläne zu einem Bau, den man Ragnar Brovik übergeben möchte, mit einigen

Zeilen gutheiße. Das verweigert nun Solneß dem totkranken Vater, nur um nicht einen Konkurrenten zu bekommen. Der ohnehin schon reiche Solneß möchte unersättlich alles verschlingen. Da erscheint Hilde Wangel, die unzufrieden mit der Enge ihrer häuslichen Welt im Vaterhause, in der Welt herumreist. Bei Gelegenheit der Einweihung eines Kirchenbaues im Heimatsorte Hildes hatte sie sich als Schulmädchen daran begeistert, daß Solneß auf der schwindelnden Höhe des Turmes einen Kranz aufhängte. Sie fand schon damals den Gedanken ‚wundervoll spannend', daß er von der Höhe herabstürzte. Sie hatte dann, sich ganz wild und unsinnig gebärdend und eine Fahne schwenkend, geschrien: „Es lebe der Baumeister Solneß!" so daß infolge des wilden Schwenkens der Fahne Solneß ganz wirr im Kopfe wurde und ihn der Schwindel beinahe ergriffen hätte. Dieses ‚Teufelsmädel' hatte dann Solneß, als er bei Wangel geladen war, übermütig nach rückwärts gebeugt, sie mehrmals geküßt und sie seine Prinzessin genannt, ihr ein Königreich Apfelsinia versprochen und in Aussicht gestellt, daß er sie nach zehn Jahren abholen werde. Genau auf dieses Datum erscheint nun Hilde und fordert ihr Königreich von Solneß. Nunmehr aber in einem ganz andern Sinne. Die Frau des Solneß hatte infolge des Brandes ihres frühern Wohnhauses ihre beiden kleinen Söhne, Zwillinge, die sie säugte, verloren, infolge eines Fiebers der Mutter, das durch die Muttermilch den Tod der Kinder verursachte. Solneß macht sich Vorwürfe wegen dieses Unglücks. Er hatte nämlich im stillen den Brand des alten Hauses gewünscht, weil er durch Aufteilung der Gartengründe Bauplätze gewann, die ihn dann später in der Tat zum reichen Manne machten, da sie die Grundlage zu seinem größern Vermögen legten. Nicht eine Ritze im Kamin, die er bemerkt und deren Reparatur er absichtlich versäumt hatte, sondern eine andre Nachlässigkeit seines Hausgesindes hatte den Brand verursacht, aber er meint, daß die hypnotische Macht seiner Wünsche die ‚Helfer' herbeigerufen, die den Brand verursachten. Die Frau ist seitdem schwermütig und etwas schwachsinnig geworden. Wegen der Kinder, die Gott zu sich genommen, weiß sie sich zu trösten, sie beweint aber eine Anzahl Puppen, die bei dem Brande zugrunde gingen. Die seitdem unfruchtbar gewordene, kirchlich gläubige Frau ist wieder nur ein Symbol des innerlich absterbenden, geistig toten Kirchenglaubens, der alten Weltanschauung überhaupt.

Hilde verleugnet ihre dämonische Natur nicht, sofern sie Solneß darin bestärkt, daß „kein andrer als er bauen sollte, daß er alles selber machen sollte, er allein". Da Frau Solneß von Pflicht sprach, findet sie, daß sie dieses „häßliche, spitze, kalte, stechende Wort Pflicht nicht ausstehen könne". Solneß baut seit dem Brande weder Kirchen noch Kirchtürme, sondern nur mehr Heimstätten für Menschen, aber Heimstätten mit hohen Türmen und Spitzen, wie das auch Hilde wünscht. Um aber dazu zu kommen, Heimstätten für andre zu bauen, so betont er, mußte er darauf verzichten, selber ein Heim zu haben.

Was Solneß aber besonders anzieht, ist das Unmögliche, das ihn lockt und ruft. Bei all dem Schönen und Erhabenen, das er schafft, fühlt er dessenungeachtet, daß er zum ‚Unhold' werde, wie dies auch Hilde bezeichnet, und es quält ihn der ‚entsetzliche Gedanke', daß er all das mit dem Glück andrer bezahle. Es quält ihn auch der Gedanke, daß er seine Frau in ihrem Berufe erdrückt und zermalmt habe. Während er doch nur ein Seelenloses schaffe und auferbaue, habe diese Frau den Beruf gehabt, „Kinderseelen aufzubauen, so daß sie groß werden in Gleichgewicht und in schönen edlen Formen". Nunmehr ist sie geistig tot, und er fühlt sich in der qualvollen Lage eines Menschen, der eine Leiche auf dem Rücken schleppen muß.

Leblos, gleich den steinernen Bauwerken erscheint die Welt der Gedanken, wie sie sich im Geist des modernen Menschen aufbaut. Wie sehr der seelenlose Individualismus, der die Einzelnen ebenso wie die Massen zertritt, der Fabel vom Baumeister Solneß entspricht, bedarf kaum einer nähern Auseinandersetzung. Daß die alte Religion den Beruf zu erfüllen bestrebt war, das schöne Gleichgewicht aller Formen des Bewußtseins, ihre Harmonie herzustellen und dieses Ziel in gewissem Maß erreichte, ist gewiß. Diese Harmonie hat der seelenlose Verstandeskultus der Moderne zerstört. Die Anlagen zu einer Harmonie der sinnlichen mit den höhern, den universellen und geistig überindividuellen Funktionskreisen sind in jedem Menschen gegeben, aber nunmehr „ungebraucht . . . und ohne das mindeste zu nützen. Genau wie ein Schutthaufen nach einem Brande".

Obschon Hilde Wangel, die die richtige weibliche Seite von Solneß, das dämonische Gemüt repräsentiert, mit diesem in allen wesentlichen Zügen übereinstimmt, in der Unersättlichkeit und Seelenlosigkeit, wird sie denn doch beengt von der kleinlichen Weise, in welcher Solneß dem Ragnar die Gutheißung seiner Baupläne aufs neue verweigert, und sie bringt schließlich, freilich nur für den sterbenden Vater von Ragnar, Solneß dazu, ihm diese Gutheißung zu gewähren. Was sie dazu führt, ist nicht eine Regung der Liebe und Menschlichkeit, sondern das Streben, Solneß so unbegrenzt groß und herrlich als möglich zu sehen, also das Streben nach Selbstverherrlichung, sofern wir in Hilde die weibliche Ergänzung von Solneß erkennen. Hier ist es wieder das Ewig-Weibliche, das Gemüt, welches ‚uns hinanzieht'. Während der Verstand in die Tiefe, in die Sinnenwelt hinabsieht und dort seine kalten Berechnungen macht, kann das Gemüt deren armselige Enge und Oede nicht ertragen, die den Menschen in dem Maß qualvoller befängt, je mehr es ihm gelingt, die Außenwelt sich dienstbar zu machen. Aufs neue tauchen dem modernen Menschen die Erinnerungen an die alten Formen des Lebens auf, an die alten Wikinger mit ihren Raubzügen. In Hildes Gemüt erwacht wieder die alte Hjördis. Ihre Sehnsucht geht dahin, wieder so ein ‚Raubvogel' zu sein, die Beute an sich zu reißen, zu der sie Lust hat, mit ihren Krallen, und „die Oberhand zu behalten". Es ist der ‚Wille zur Macht' also, der in der Form äußerer Gewalt und

‚Gewalttat‘ sich manifestierende Wille zur Macht, ebenso intensiv im modernen Menschen wie zur Zeit der alten Raubzüge. Nicht blos in den Herrschenden aller Art und den Geldmächten, die sie vertreten, sondern auch in ihren Gegnern, den Demagogen, und in den Massen, die sie dazu anstacheln, die politische Gewalt an sich zu reißen.

Immer klarer aber beginnt es allen diesen zu werden, daß mit einer äußern Gewalt irgendwelcher Art der Menschengeist nicht befriedigt werden kann. Man fühlt immer mehr, daß die äußern Ziele von Wohlstand, Macht und Genuß in keinem Verhältnis stehen zu dem, was in den Tiefen des Gemüts, in dem Intellekt, in den Geistestiefen sich birgt. Hilde möchte daher Solneß groß sehen, „alle überragend“. Das Bild der Gestalt mit dem Kranz in der Hand, hoch oben auf dem Kirchenturm, wo er wie einst „den Weltgeist herausfordert“, ist nur ein Symbol des innerlich großen, allüberschauenden Bewußtseins, welches mit seinen universellen Weiten sich schließlich immer klarer in die Selbstheit versenkt, die nur durch eines befriedigt werden kann: durch die eigene Unendlichkeit. Diese Unendlichkeit repräsentiert aber heute nicht der Verstand, sondern nur das Gemüt, das Gemüt in seinem dunkeln Sehnen. Hilde ist für Solneß daher wie ein „anbrechender Tag“, und wenn er sie sieht, ist ihm, als blickte er gegen Sonnenaufgang. Sie repräsentiert für ihn die Jugend, die er doch fürchtet, die Zukunft, die dem alten Menschen überhaupt ein Ende bereiten soll.

Die ganze Größe des modernen Bewußtseins leuchtet auf, wenn Solneß beschreibt, wie er an jenem Tage, an dem er geistig selbständig geworden und seitdem keine Kirchen mehr dem alten Gotte, sondern nur Wohnstätten für Menschen bauen wollte, diesen Gott apostrophierte: „Jetzt höre mich an, du Mächtiger! Von heute an will ich auch freier Baumeister sein. Auf meinem Gebiet, wie du auf dem deinigen. Nie mehr will ich Kirchen für dich bauen. Nur Heimstätten für Menschen.“ Mit funkelnden Augen bemerkt hier Hilde, daß das der Gesang war, den sie oben hörte.

Es ist das wieder ein Akkord der ‚großen Verneinung‘, wie sie uns im ‚Kaiser und Galiläer‘ entgegentönte: eine Lossagung von einer alten Welt des Glaubens, Träumens, Hoffens, der erste Schritt in eine neue Welt des Erkennens. Es ist das allerdings eine Wiederholung des Abfalls Adams vom Herrn, Lucifers vom höchsten Gotte, der seine innerliche Welt der Unendlichkeit dem überindividuellen Licht entgegenstellende selbstische Geist, der seine Souveränität aller andern Selbstheit, selbst der höchsten, entgegensetzt. Dem Gott der Kirchen, dem alten Gott der Theologie überhaupt gegenüber ist solche Entgegensetzung sogar berechtigt, sofern es sich bei diesem doch wieder nur um eine größere Individualität, wenn auch maßloser Art, handeln möchte. Der zum Bewußtsein der eigenen innern Unendlichkeit vorläufig blos im hohen Selbstgefühl erwachende Geist weiß sich als grundsätzlich gleichberechtigt, als souverän allen Individualitäten

gegenüber, und weist die Zumutung, in eine gewissermaßen dingliche Unterordnung irgend einer hohen oder allerhöchsten Herrschaft gegenüber zu geraten, als etwas grundsätzlich Unmögliches, schlechthin Menschenunwürdiges von sich. Jede Zumutung äußerer dinglicher Herrschaft, jede Form der Gewaltherrschaft, möge sie nun in der Verkleidung des Zauberglaubens einer mittelalterlichen Autorität oder auch in der Gestalt eines modern demokratischen Majoritätsprinzips an diesen Menschen herantreten, wird er einfach als eine Unverschämtheit empfinden und keinerlei Gesetz annehmen können, sofern er wirklich geistig reif und mündig geworden, als ein solches, welches er selbst allerhöchst zu sanktionieren geruht hat. Er wird jede Unterordnung, sofern sie eine blos äußerliche unter irgend eine Autorität oder Institution wäre, als Mangel an Scham zu deuten genötigt sein, als etwas Aergeres denn leibliche Prostitution. Denn die herrschende Individualität, sofern sie sich als Geist präsentiert, ist doch nur legitimiert auf Grund der Anschauung der eigenen innern Unendlichkeit, auf Grund des Vernunftlichtes, welches der Geist selbst ist, und daher nichts ihm Gegenüberstehendes, keine äußere Macht über ihm, sondern höchstens eine gleichberechtigte Manifestation desselben alleinigen allerhöchsten Lichtes. Alle die veralteten Fetzen abergläubischen, mittelalterlichen Mummenschanzes mit ihren abgeschabten Vergoldungen ebenso wie die plebejische Lumpenherrlichkeit, mit der sich die kompakte Majorität öffentlicher Beschränktheit und Dummheit brüstet, müssen diesem erwachenden Selbstbewußtsein und Selbsterkennen gegenüber ebenso lächerlich wie solche Herrschaft schamlos anmaßend erscheinen. Solchen Göttern gegenüber muß auf die unvergleichlich höhere Gottheit, die im Menschen erwacht, hingewiesen, und solche Menschen müssen von dem erwachenden göttlichen Menschen zu ihrer Würde erst noch erweckt werden. Wie sollte auch ein so hoher Herr, der selbst dem Herrn des Himmels gegenüber auf sein eigenes Haus pocht, sich vor einem beliebigen autokratischen oder aristokratischen Schwachkopf oder halbverrückten Phantasten oder auch vor einer beliebigen Versammlung demokratischer Spekulanten, politischer Hochstapler und pfiffiger Dummköpfe, denen es glücklich gelungen, eine noch dümmere Menge für sich zu stimmen, beugen können? Allem diesen Gelichter ist für alle Zeiten das vernichtende Urteil gesprochen mit dem Augenblick, in welchem jene allein echte Geisteshoheit, jener allein wahrhafte Adel, diese allein legitime Majestät sich zu offenbaren geruht hat. Wie kindisch ist es doch, zu glauben, daß solcher Hoheit gegenüber irgend eine andre Hoheit des Himmels oder der Erde Bestand haben könnte!

Der ‚freie Baumeister‘ Solneß ist daher auch nur eine Wiederverkörperung Julians des Abtrünnigen, und Hilde, die ‚ihr Königreich‘ fordert, fordert auch nur ‚das Reich‘, das heißt das ‚dritte Reich‘ des großen Abtrünnigen. Freilich nicht mehr in der äußerlichen Gestalt, wie jener der Welt der Sage sich eben entringende, im halbmythischen Licht des historischen Bewußtseins prunkende römische Weltherrscher. Aber eben deswegen in einer

reifern, klarern, dem wissenschaftlichen Bewußtsein mehr entsprechenden Form: die entschleierte Herrlichkeit anstatt der bildlich verschleierten. Hilde will in Solneß den Baumeister sehen, „der sich getraut, so hoch zu steigen, als er selber baut". Es soll das Selbstbewußtsein also zu jener Höhe emporsteigen, bis zu welcher Höhe das Bewußtsein seine Zinnen in den hohen Aether des Gedankens über allen Sternen erhoben hat! Dort in jener Höhe über den Welten, in der schwindelerregendsten Höhe soll dies göttliche Selbstbewußtsein seinen Siegeskranz aufhängen.

Solche Bauten, mit solcher Höhe des Schauens will Solneß allen Menschen errichten, und diese Bauten, die Himmelsburgen dieses Allbewußtseins der göttlichen Individualitäten, sollen an die Stelle der alten Kirchen treten, in welchen der Mensch vor einem äußern Himmelsbeherrscher sich beugte. Davon also erzählen uns die Schauungen unsers Propheten! Sehen wir nun näher zu, welcher Art der Wunderbau ist, der hier der prophetischen Vision vorschwebt.

„Mein Schloß soll hoch oben liegen", spricht Hilde, „sehr hoch soll es liegen. Und frei nach allen Seiten hin. So daß ich weit hinausblicken kann — weit hinaus." Und ‚ein ungeheuer hoher Turm' soll dazu gehören, und ganz oben auf dem Turm ein Söller, auf dem sie stehen will ‚in schwindelerregender Höhe', wo sie zu zweien sein werden. Und dann erst bauen sie zusammen das Allerherrlichste! Und Hilde macht die Entdeckung, daß die Baumeister alle ‚dumme Leute' sind, wenn sie meinen, mit Bauten im alten Sinne etwas Großes geleistet zu haben. Das Herrlichste nämlich sind — Luftschlösser!

Die abgrundtiefe Dummheit des Menschen und auch des modernen Menschen liegt darin, daß er die höchste Wirklichkeit und den höchsten Besitz in etwas Aeußerlichem, außer den Kreis seiner Innenwelt Fallendem sucht. Solide Realitäten, um die er sich allein bekümmert, sind irgendwelche Güter oder Wirklichkeiten der Außenwelt, zum Beispiel: die hundert Taler Kants, und der alte Gott mußte mit Fug und Recht abgedankt werden, weil er nicht in der Lage war, sich als eine ebenso solide äußere Realität zu legitimieren, wie die besagten hundert Taler. Nun aber können in der Form der sinnlichen Aeußerlichkeiten sich nur die allerniedrigsten Formen der Wirklichkeit präsentieren, die als sinnlich-endliche eben andre ähnliche außer sich haben und so allein eine sinnliche Außenwelt darstellen. Universelle Funktionskreise können sich durchkreuzen, doch nicht mehr räumlich außereinander fallen; sie können daher auch als äußerlich Dingliches durch die Sinne nicht mehr nachgebildet und präsentiert werden. Unendlichkeitsgestalten (und dergleichen sollte wohl das Göttliche bedeuten) können daher allerdings nicht im Laboratorium des Physikers und auch nicht in der dunkeln Kammer des Spiritisten sich präsentieren; sie müssen, sofern sie sich als etwas offenbaren, was nichts räumlich außer sich hat, sich als Innerlichkeit darstellen. Realitäten hoher und höchster Art müssen daher als Innerlichkeiten ins Bewußsein treten.

Darin sind nun alle die theologischen und philosophischen Baumeister einig, daß ihr Bau der Wirklichkeit sich im Fundament als äußerlicher aufbauen muß. Als äußerlicher in dem Sinn, daß nicht die gegebene Innerlichkeitstatsache als die allein fundamentale Wirklichkeit zu gelten hat, sondern daß die wirkliche Realität hinter ihr zu suchen ist. Das Innerliche aber ist ein für sich allein Nichtiges, Illusorisches, was man in der gemeinen Sprache als Luftschloß bezeichnet.

Demgegenüber entdeckt nun Hilde, daß das Allerherrlichste — Luftschlösser sind, daß diese die kostbarste Realität sind. Und Solneß ahnt die ungeheure Bedeutung dieser mystischen Entdeckung und macht sich anheischig, fortan mit ihr vereint Luftschlösser zu bauen, aber solche mit einer Grundmauer darunter. So also erscheint das Innenleben als die allein solid fundierte, allein positive Realität, die allein die feste Grundmauer unter sich hat, und zugleich als die höchste und herrlichste Wirklichkeit.

Die ‚Grundmauer‘, die wiederholt betont wird, ist einerseits also ein Hinweis auf die fundamentale Natur dieses Innerlichen. Anderseits aber der mystische Hinweis auf die höhere Grundlage des Geistig-Individuellen, auf das Ueberindividuelle. Geistige Individualfunktionen können nur als individualisierte Funktionsweisen des unteilbaren Vernunftlichtes existieren, und dieses ist gewissermaßen der Edelstein, welcher die Individualitäten als Facetten an sich trägt und so ihre ‚Grundmauer‘ und Grundlage ist.

Mit diesem Schauen, in welchem sich die höchste Realität, ‚das Reich‘ in seiner Herrlichkeit entschleiert, geht der alte Mensch und seine Welt unter. Der Baumeister Solneß stürzt herab von der Höhe dieses Baues, zu dem er als Sieger emporgeklommen. Hilde hört Harfen hoch oben erklingen — den Triumphgesang des göttlichen Selbstbewußtseins. Jetzt erst weiß sie sich ganz eins mit ihm, in wilder Innigkeit nennt sie ihn: „Mein — mein Baumeister.“ Jetzt erst, nachdem der Mensch des endlichen Selbstbewußtseins, der im Sinnlichen, Engen, Kindlich-Bildlichen versunkene, untergegangen, feiert das nach Weiten der Unendlichkeit strebende Gemüt sein Hochzeitsfest mit der in diesen Höhen heimischen Vernunftanschauung des universellen Selbstbewußtseins.

Aus einer umfangreichen Studie über ‚Ibsen als Prophet‘, die bei Fritz Eckardt in Leipzig erscheint.

Aphorismen / von Peter Altenberg

Es gibt zweierlei Sorten von Menschen: solche, die bei dem Glück des andern gelbgrün werden, und solche, die dabei rosig werden! Die letzteren machen aber das bessere Geschäft — sie werden nämlich rosig!

‚Rosa Crimson Rampler‘ erfreute im Juni mit ihrer Pracht. Im August sah ich nur mehr einen Dichter verweilen vor dem verstaubten Gebüsch. Er blickte auf den Namen auf dem weißen Täfelchen, und es erstand ihm die rosige Pracht des Juni!

Thoma und Didring

Man braucht dem Dramatiker Ludwig Thoma nur eine Viertelstunde lang zugehört zu haben, um zweierlei zu wissen: daß er kein Dramatiker, und was für ein Sprachkünstler er ist. Er kommt vom Vers seiner wöchentlichen Spottgedichte zu der Prosa solch einer Bühnensatire, wie die Komödie ‚Moral' ist. Das heißt: er beschenkt seinen Dialog und erfreut unser Ohr mit der Geschmeidigkeit, dem Rhythmus und der Prägnanz, die manche seiner Schlemihliaden lebendig erhalten werden, wenn ihre Anlässe vergessen und ihre Inhalte strohig geworden sind. Die ironische Anmut seines Vortrags ist so stark, daß er auf Witze ganz verzichten und sich mit der Komik derjenigen Situationen begnügen kann, die Thema und Fabel wie von selber, ohne Nachhülfe hergeben. Was für Kapital hätte ein sogenannter Bühnentechniker aus den Wanderungen des Tagebuches einer ‚Verlorenen' geschlagen, die, in der Residenz eines Duodezstaats, verhaftet und schleunigst wieder freigelassen wird, weil sich herausstellt, daß ihre Klientel bis an den Thron reicht! Thoma verschmäht es, das Requisit theatralisch auszubeuten, und verläßt sich auf seinen Stil. Die Wendung, daß der Skandal oft erst dann beginnt, wenn die Polizei ihm ein Ende bereitet, würde ihm für szenische Verwicklungen schwerlich feil sein. Aber er hat nicht nur die Tugenden, sondern auch die Schwächen des Publizisten im Blut: nicht nur seine Wortkunst, sondern auch seine Wortverliebtheit. Wie von den Männern geredet wird, ist meistens köstlich; ist so köstlich, daß es den Autor häufig verführt, viel zu viel reden zu lassen. Die Schlankheit jedes dieser drei Akte wird durch Gerede in die Breite getrieben; und jedesmal ist es eine Frau, deren Mund von dem überläuft, des ihr Herz voll ist. Eine geistesfrische Siebzigerin eifert pointenreich gegen die Heuchelei, die saturierte Sünder befähigt, an die Spitze eines Vereins zur Hebung der Sittlichkeit zu treten; jene verlorene Dreißigerin macht sich in druckreifer Dialektik über die Doppelmoral einer Obrigkeit lustig, die öffentlich Wasser predigt, um heimlich —; eine verkümmerte Fünfzigerin benutzt das Schuldbewußtsein ihres Mannes, um sich über ihren sechsundzwanzigjährigen Ehejammer klar zu werden und zu einer Ibsenschen Aussprache zu gelangen. Das alles ist in der Form langatmig, in der Sache zu zwei Dritteln überflüssig und in der Gesinnung billig. Ehret die Frauen ....! Aber die Frauen haben es leicht, blütenweiß zu erscheinen, wo die Männer schwarz angestrichen sind. Diese Heuchler sind, als wären sie von Otto Ernst, zugleich Feiglinge, Angeber, Diebe, Streber, Lakaien — Gesindel. Hat Thoma nötig, sich die Menschheit erst zu verzerren, um sie seinem Hohne reif zu machen?

Im Simplizissimus hat er es nicht, auf der Bühne hat er es nötig. Er ist seiner Wirkung so sehr viel sicherer, wenn er spricht, als wenn er bildet, daß er karikieren zu müssen glaubt, um überhaupt sinnfällig zu werden. Eine Handlung fällt ihm nicht ein, und was ihm davon einfällt, rückt zu langsam vom Fleck, als daß es den Figuren Gelegenheit geben könnte, sich naiv zu entfalten. Sie haften in uns nicht durch ihre Taten und nicht durch ihr Wesen, sondern durch ihre Aeußerungen. Ein Kammerherr von dagewesensten Kindermann-Konturen nennt den Verein zur Hebung der Sittlichkeit: Moralklub, und von der ‚Moral' selbst ist er der Meinung, daß derartige Ausdrücke in die Asyle für Verwahrloste gehören, aber keine Bezeichnungen für kavaliersmäßige Vergnügungen seien. Eine Fülle solcher epigrammatischer Schlager — nicht etwa Thomas Mannesmut, der sich an größern Gegenständen als an spießrig-schäbig-schuftigen Duodezlern bewährt — hat den Erfolg seiner Komödie begründet. Man soll ihn gut heißen, weil er ohne alle Konzessionen erkauft ist.

Ernst Didring ist uns, mitsamt seinem schwedischen Publikum, zu unbekannt, als daß wir ihm, nach seinem ‚Hohen Spiel', ohne weiteres Liebedienerei vorwerfen dürften. Vielleicht ist er nur Mathematiker, nicht Spekulant. Vielleicht ist in seiner Heimat mißverstandener Ibsenismus, was uns wie skandinavischer Conan Doyle berührt. Ein Ingenieur heilt einen jungen Schriftsteller von seiner Liebe zur verheirateten Schwägerin, indem er ihn eine Zeitlang in qualvollen Zweifeln darüber läßt, ob er durch einen Schuß auf einen Elch diesen oder den beneideten Bruder getötet habe. Das Rätsel darf nicht zu früh gelöst werden, sagt der Ingenieur und denkt sich mit Recht, daß sonst die Heilung, die er vorhat, nicht gelingen würde. Dieser Ausspruch ist aber zugleich ein liebenswürdiges Bekenntnis des Autors, der einen Theaterabend füllen, eine Menge in Spannung erhalten will. Gegen solche, offen eingestandene, Absicht wäre gar nichts einzuwenden, wenn nur die Mittel, mit denen die drei Akte zustande gebracht werden, nicht so dürftig, und wenn die Personen, für deren Schicksal wir zittern sollen, nicht so gleichgültig wären oder geworden wären. Von Haus aus nämlich sind sie wie geschaffen für ein psychologisches Drama. Der neurasthenische Dichter Gunnar, wahrscheinlich ein Rafael ohne Arme, der seine Produktivität in blutdürstigen Wünschen erschöpft und windelweich wird, wenn sich auch nur die Möglichkeit zeigt, daß er seine Gedankensünde in die Tat umgesetzt hat. Die schöne Schwägerin Signe, die sich noch nicht gefunden hat, halb sehnsüchtig zu dem problematischen Dichter hinüberflattert und halb beruhigt von der bürgerlichen Pflicht gehalten wird, eine junge Ellida Wangel, die zufällig in ihrem Lennart gleichfalls einen Arzt zum Manne hat. Ivar,

der Ingenieur und Lenker der Geschicke, der die verführerische Base auch einmal geliebt haben wird und entweder aus Eifersucht oder aus Reinlichkeitsfanatismus oder aus beiden Motiven und andern dazu den jüngern Vetter von ihr fernhalten will. Ibsen ist ein Dichter, und er läßt Gregers Werles Ehestiftertum und Menschenbeglückungswahn Schiffbruch leiden. Didring ist ein Rechner, und bei ihm geht Ivars Exempel glatt auf: Gunnars Liebe erlischt, Lennart kehrt zurück, und seine Frau stürzt ihm, im Ueberschwang nicht mehr verwirrter Gefühle, jubelnd entgegen. Es ist unerträglich, daß diesem Ivar vor der Gottähnlichkeit, mit der er Vorsehung spielt, nicht einen Augenblick bange wird. Wie, wenn es auch nur ein bischen anders kommt, als seine armselige Ingenieurslogik, die ja nicht die Logik des Lebens ist, es sich ausgedacht hat? Man könnte glauben, daß er groß genug ist, um so furchtlos zu sein; aber er ist nur so hohl, so schattenhaft, ein Begriff. Hohes Spiel? Das müßte von Menschen mit Menschen gespielt werden. Didring hat vergessen, die drei Menschen zu jenem psychologischen Drama auszuführen, das uns angegangen wäre. Daß er es geahnt hat, ist aus den Nachdenklichkeiten seines dritten Aktes herauszuhören. Da ist es freilich zu spät. Da ist bereits das Sensationsstück für die Leute fertig, das sich um nichts als um die Frage dreht: Kehrt Lennart zurück oder nicht? Wir gehen leer aus. Wenn wir schon den nicht kennen, den wir erwarten, so müßten wir doch die kennen, die ihn erwarten. Sie bleiben Posten in dem Exempel, das uns wenigstens als solches reizvoll zu machen der Schwede nicht annähernd geschickt genug gewesen ist. Es gibt auch eine Phantastik der Mathematik, eine Magie der Zahlen. Er hat sie nicht.

Zwei sympathische, blanke, zweckdienliche Aufführungen. Wie angenehm war schon, von vornherein, im Kleinen wie im Hebbel-Theater, der Anblick der Zimmer! Was Reinhardt für die Szene als stimmenden Faktor getan hat, kommt uns jetzt überall zugute. Für die Schauspieler ist Thoma leichter als Didring. Dort entzünden sie sich an der Vergnügtheit des Publikums, und man sieht ihnen förmlich ihre eigene Freude an. Soll man da ein paar Uebertreibungen ankreiden? Es lag ja doch überall Lebensechtheit zu Grunde, die in Herrn Rottmanns skat- und phrasendreschendem, liederreichem, zitatenfrohem, jägerbehemdetem, heimlich hurendem und denunziatorischem Oberlehrer am ergötzlichsten war. Im Hebbel-Theater ging es nur noch zu langsam. Aber sonst gab die verängstete und doch feste Blondheit des Fräulein Karsten, die man häufiger sehen möchte, im Bunde mit Herrn Ottos schwingender Nervosität und namentlich mit Kayßlers durchseelter Kargheit dem Didringschen Hirngespinst den Schein der Realität, der hinreichte, um es für einen Abend annehmbar zu machen.

Der Arzt am Scheideweg / von Willi Handl

Auf den satirischen Teil der Komödie muß man nicht so sehr achten; er ist gar zu selbstverständlich. Für Shaw, für die Welt und für uns. Daß einer in ungeheurer Überlegenheit vor den Figuren steht, die er selbst gebildet hat, wird im Grunde niemand wundern. Als das Gefühl dieser Überlegenheit den Bernard Shaw besessen hatte, wie eine unwiderstehliche Leidenschaft, da war es hinreißend und konnte in seinen verwegensten Attitüden für dichterisch gehalten werden. Nun aber hängt es ihm an, wie eine üble Gewohnheit, er trägt es als seinen geistigen Orden, sozusagen im Knopfloch, und wo er es gestaltend in Bewegung setzt, philistert es schon im Tonfall des polemischen Feuilletons. Die Ärzte können nichts oder können wenig, sind prahlerische Handlanger des Zufalls, der uns rettet oder uns tötet, haben tausend Theorien, die zu keinem einzigen praktischen Fall passen, sind, wo sie ihre Kunst üben, gefährlich, und wo sie ihrer Disziplin nachgeben, komisch — ja, ja, ja! Aber wem ist das unbekannt, wem muß das erst lange vorerzählt und vorgewitzelt werden? Nicht einmal den Ärzten selbst! Fragt die Besten aus der Medizin: sie werden an tiefer, umfassender Kenntnis ihrer eigenen Unkenntnis dem überlegenen Shaw noch immer um vieles voraus sein. Fragt, wen ihr wollt; er wird einen Schimmer von diesen Unzulänglichkeiten haben und sich gar nichts daraus machen, daß Einer als Autorität in Sachen des modernen Gelächters herkommt, um erst ausführlich zu zeigen, wie und warum und in welchem Maße man gerade darüber zu lachen habe. Von solchen hochweisen Professoren der erlösenden Heiterkeit haben wir nachgerade bald genug gehabt. Wir wissen: das Pathos ist lächerlich, der bittere Ernst ist lächerlich, die saure Mühe ist lächerlich, die Korrektheit ist lächerlich, die Leidenschaften sind lächerlich, die Lust ist lächerlich, die Qual ist lächerlich, das Leben ist lächerlich, wir alle sind lächerlich; wir wissen, wissen, wissen das. Und weiter? Wir danken schön und wollen mehr. Denn endlich dämmert uns, daß die Dinge doch mehr als diese eine Eigenschaft haben müssen; daß es Distanzen und Maßstäbe gibt, die sich von da aus nicht ersehen lassen; und daß die Weisheit vom relativen Wert jeder Erscheinung auch nur solange erträglich bleibt, als sie sich nicht absolut und dogmatisch gibt. Diese Relativität ist ein prächtiges Medium, in dem der Geist frisch bleibt und nicht anklebt; aber man darf um Gotteswillen keine Religion daraus machen. Der eisige Fanatismus, der sich ein für allemal verpflichtet hat, die verlebten Wahrheiten, die abgearbeiteten Grundsätze, die verblaßten Typen immerzu abzuschlachten, artet schließlich in ein gut geöltes Berserkertum aus, das genau so lächerlich ist, wie irgend eine andre Lächerlichkeit. „Nun, Herzens-Bernard, wie viele hast Du heute umgebracht?“ — „O pfui, über dies stille Leben! Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!“ Nein; Satire schlechtweg ist, wie sich an diesem genialischen Mann nur zu

deutlich erweist, bei weitem der kurzatmigste Beruf für einen hellen Kopf. Sie beginnt, von der persönlichen Empfindlichkeit aufgereizt, als eine schöne Leidenschaft, setzt sich unter dem Beifall kluger Kenner eine Weile lang als elegante Schauübung fort und endet unfehlbar als üble Gewohnheit, sobald sich einmal der unersättliche Gifthunger des Pöbels davon zu schmecken gewöhnt hat. Bernard Shaw ist jetzt soweit. Schon weisen ihn, nachlässig lächelnd, die bestallten und befugten Literatur-Ordner zu den ‚schalkhaften Spöttern'; schon greifen sie ihm mit allen fünf Fingern höchst vertraulich nach der ‚Schellenkappe'. Tut das nicht bitter weh, Bernard Shaw? Das kommt von der Dauer-Ironie! Sie entspringt nicht, wie sie vormachen will, einer besondern Freiheit und Beweglichkeit des Geistes, sondern, im Gegenteil, einer ungesunden Verstocktheit. Jeder Gewohnheits-Ironiker ist in irgend einem Sinne reaktionär; auch dieser „vorgeschrittenste Mensch, der heute lebt". Er ist es, weil sein höhnischer Witz darauf ausgeht, lebende Werte zu vernichten, statt sie zu erlösen. Denn alles das, was ihn so bitter macht, ist, von andern Seiten besehen, doch auch lebendigstes Leben und voller Notwendigkeit; nur eben in andern Formen, als er sie will. Da berserkert er herum, statt unbekümmert auszugestalten, was in ihm ist.

Denn sein Bestes und Eigenstes könnte zweifellos auch ohne diese Balgereien seines schadenfrohen Intellekts bestehen. Wer nur imstande ist, in diesem wortebeladenen, witzverbrämten, künstlich verbreiterten Stück hinter die ärztliche Kasperliade vorzudringen, der sieht sich plötzlich mitten in Zartheit, Schönheit, Menschlichkeit, mitten in blühendster Poesie. Und kein Gedanke an Verneinung und Verhöhnung regt sich mehr. Denn die großmäuligen Predigten dieses Malers sind das Nebensächlichste an ihm (und es bleibt leider unentschieden, ob es sein Irrtum ist oder derjenige Bernard Shaws, daß sie so wichtig daherstelzen). Das Schöne und Unvergleichliche an ihm ist, daß er lebt, und wie er lebt: die Leichtigkeit seiner Aktion, die große innere Selbstverständlichkeit, die unverkennbar natürliche Einheit seines Wesens, der persönliche Anstand seiner Lumperei. Auch er hat im geistigen Mechanismus dieser Komödie seinen bestimmten Zweck; aber von seinem Zweck entfernt, lebt er nur umso freier und sicherer. Denn ihn hat nicht irgend eine feindselige Absicht erschaffen, wie die Karikaturen rings um ihn; er kommt von tiefer her, aus der Formenfülle, in der sich dichterische Kraft ganz mühelos und abseits von planmäßigem Denken auslebt. Solche Figuren können nicht ersonnen werden; denn das Bedeutendste und Lebendigste an ihnen ist das völlig Unlogische. Logik verdirbt sie nur; dieser echte Künstler und Lump verfärbt und verfälscht sich gleich, so wie er sich gezwungen sieht, die Predigten von Bernard Shaw zu halten. Vor solchen Einbrüchen vorlauter Gedanken in die dichterische Form sind bei Shaw die Frauen am sichersten. Die Dame Jennifer gehört zu den wunderbaren Vollkommenheiten moderner Kunst. Sie hat den Adel, den nur unsre Zeit ausformen konnte, und

hat die tiefe Gläubigkeit, die mit den ersten Menschen auf die Welt gekommen ist. Sie hat das wortlose Pathos, die unverrückbare, heilige Distanz zu den Dingen, die den Besten von heute Religion ist. Alles lebendige Licht aus den Tiefen einer schöpferisch begnadeten Seele fällt direkt und ungebrochen auf sie. Hier ist die ganze Helle des lichten, leichten, seiner selbst frohen Temperamentes von Bernard Shaw, und kein Schatten seiner weitläufigen Gedanken geht darüber hin; hier ist große, klare, schöne Dichtung, aus dem Innersten her. Es gibt in der jetzigen Literatur kaum noch so gradgewachsene Anmut, so beglückte innere Freiheit, wie bei diesen Frauen der Komödien von Shaw. Und Candida und Jennifer sind die herrlichsten von ihnen. Sie wissen nichts von der Polemik um sie her; sie haben nichts zu beweisen und nichts zu erklären, sie sind von überaus einfacher Vollkommenheit. Darum spielt ihr Schicksal zumeist seitab von den Gedankengängen dieser Stücke ganz unverbunden hin. Daß die Ärzte lächerlich oder die Korrekten stumpfsinnig oder die Vernünftigen unvernünftig sind, geht Frau Jennifer gar nichts an; sie weiß es nicht einmal. Ihr Glück oder Unglück wird davon nicht berührt. Neben ihr geschehen die Balgereien des Intellektes. Neben ihr ist aufgeregte, zweckvolle Komödie; in ihr ist beruhigte, selbstherrliche Dichtung.

Von ihr muß, mitten in alle dem Wettern und Blitzen von Geist und Witz und Tendenz, die ruhevoll geklärte Schönheit der Komödie kommen. Tilla Durieux trägt diese Schönheit wie eine Leuchte durch das Stück. In den edel bewegten Linien, im Wehen der farbigen Gewänder, in ihrem seltsam beseelten Alt leben Elemente hoher künstlerischer Form; hier schließen sie in freiem, leichtem Spiel zu schöner Vollkommenheit zusammen. Wie diese Frau schön ist, schön geht, schön lächelt, schön spricht, glaubt man ohne weiteres auch an die Schönheit ihrer Seele; dafür hat schon der Dichter gesorgt. Schöpferische Unterstützung braucht er bei den andern Figuren. Bei Dubedat besonders, der aus einwandfreier Selbstverständlichkeit seiner Existenz plötzlich in den Lärm der intelligenten Balgereien mit hinübergerissen wird. Moissi rettet ihn da vor den Gefahren der Zerstörung, indem er die verspätete geistige Anstrengung dieses Instinktmenschen ganz auf sein Temperament hinüberhebt, von dem sie mühelos und elegant, wie im raschen Strom des Geblütes, dahingetragen wird. So bekommt die Figur, ganz im Wesen des Künstlers gelöst, mehr als die einfache Bühnenwahrheit; sie bekommt großen Stil. Und Stil von edelster Art hat auch Wegener in seinem Ridgeon; einen Stil, der die Kraft der Instinkte und die Kraft der Gedanken in wunderbar verhaltenen Rhythmen zum vollsten Ausdruck zwingt; einen Stil, der aus der tiefsten Innerlichkeit her zu reden weiß. Seine künstlerische Schöpfung ist, unter lauter einwandfreien, die vollkommenste des ganzen Kammerspiel-Abends.



Adalbert Matkowsky / von Julius Bab

Die elementaren, einheitlich großen Gefühlsmächte früherer Geschlechter scheinen unserer Generation verloren. Eine höchst gesteigerte Sensibilität spaltet die Maße jedes Gefühls, eine mißtrauisch lauernde Bewußtheit bricht seine Energie. Unsre Gefühle sind kurzlebiger und mannigfaltiger, bedingter und schwächer, und (wie wir mit dem ganzen Hochmut der grade Lebenden zu sagen lieben) ‚menschlicher‘ geworden. Es fehlt deshalb nicht an schwachnervigen Feingeistern, die all die einheitlich gewaltigen Gefühlsbewegungen der großen Tragödie für überlebt erklären möchten, die der Meinung sind, daß Lears Raserei und Macbeths Ehrengier, Othellos Eifersucht und Coriolans Zorn für ‚moderne‘ Menschen nur noch barbarische Antiquitäten seien, die man interessiert betrachten, aber nicht bewegt nacherleben könne.

In dieser Behauptung steckt die ganze kindliche Kunstverkennung des Naturalismus. Denn die Kunst hat es ja nie mit den gegenwärtigen (oder irgendwelchen andern!) Formen des Lebens zu tun — sie ordnet nur den letzten Gehalt unsers Lebens in ihre Form; sie ist uns eine höchste Lebensangelegenheit, weil sie den Kern unsers Fühlens eben nicht in den Verschalungen der Wirklichkeit wiederholt, sondern in unerfahrbarer Reinheit heraushebt. Deshalb wird uns Shakespeare erschüttern, solange Menschen noch Menschen sind, und also Ehrbegehr, Eifersucht und Stolz im Busen hegen. Und die Größe und Unbedingtheit seiner Leidenschaften wird uns nur festtäglicher, heilsamer, unentbehrlicher sein, je mehr unsre Alltagsexistenz diese Grundkräfte seelischen Seins zersetzt.

Aber diese großen Gestalten sind in dramatischen Gedichten fixiert und verlangen auf der Bühne Darsteller, das heißt: Menschen, die nicht nur von ihrem seelischen Zentrum aus so große Leidenschaften nachempfinden können, sondern die an ihrem ganzen Sein, bis in die Fingerspitzen und Kniekehlen hinein, solche Affekte als gegenwärtig erfahren können. Schauspieler sind not von solch elementarer Gefühlsmacht, wie sie die Menschen zu Shakespeares Zeiten wahrscheinlich auch nur selten hatten, wie sie aber dieser Renaissancedichter nach ihrem und mehr noch nach seinem Ebenbild schaffen konnte und schuf. Daß solche Menschen — stets rar — in unsrer Generation mehr als selten geworden sind, ist freilich wahr. Aber eben deshalb sollte unsre Zeit mit innigster Dankbarkeit die wenigen Schauspieler-Menschen ehren, die noch den ‚Atem der großen Tragödie‘, eine ungebrochen elementare Gefühlskraft in sich tragen. Deshalb erachte ich es für Berlins köstlichsten Besitz an theatralischen Gütern, daß es den einzigen heute lebenden Shakespearespieler ganz großen Stils in seinen Mauern hält: Adalbert Matkowsky.

Ihm gab die Natur den Leib eines Riesen und die weitaus langenden, königlich packenden Gebärden eines Löwen, ein Antlitz blühend im Fleisch, doch durch das Leuchten zweier mächtiger Augen stets von seelischer Be-

wegung überflutet, und eine Stimme ohne Schranken, vom Kinderlachen bis zum Wahnsinnsschrei melodisch schwellend im meergleichen Erbrausen tiefsten Gefühls. Und zu dem allen einen sicher ordnenden, aufwärts führenden künstlerischen Instinkt.

Seit zwei Jahrzehnten arbeitet Matkowsky am Königlichen Schauspielhause zu Berlin und schreitet hier, von keiner Regie geführt, von keinen literarisch neuen Aufgaben genährt, doch unablässig fort, zu immer tiefer durchfühlter Beherrschung seiner so verführerischen Mittel, zu hoher Reife. Während ihn die blinde Antipathie der Schwachnervigen noch immer einen brüllenden Heldentenor schilt, entfaltet er heute an seinen großen Abenden (und er hat wie jeder Künstler das Recht, an seinen höchsten Werken gemessen zu werden) eine Schlichtheit und Bescheidenheit des Ausdrucks, die zuweilen schon den Tadel der ‚Untertreibung' verdient — so, wenn er Stellen traditioneller Kraftentfaltung mit fast demonstrativer Lässigkeit fallen läßt, den erwartet pathetischen Ausbruch wie etwas Peinliches meidend. Mehr und mehr flieht seine Natur alles deklamatorisch Starke, äußerlich Wilde, rein dekorativ Prächtige, immer mehr löst er den Vortrag in Sprechen, die Worte in Gebärden, die Gebärden in rein organische, unwillkürliche Regungen auf und durchglüht so jeden Augenblick unmittelbar mit dem dichten Feuer seines Körpergefühls. Immer mehr wird Matkowskys Kunst Ausdruck reiner Naturentfaltung und stilisiert deshalb alles, was an geistig-willkürlichen Elementen in einer Dichtergestalt steckt, ins Elementare hinüber: zu Shakespeare.

Er schafft die langwierige Sophisterei des Tellmonologs in das fieberhafte, selbstbetäubende Redebedürfnis eines unerträglich erregten Menschen um, die Worte als gleichgültiges Rohmaterial für akustischen Gefühlsausdruck nutzend; er macht aus Schillers allzuberedtem Posa einen schwerblütig gefühlssinnigen, zungenschweren Niederländer; er stattet Hebbels Ideal eines königlichen Umstürzlers, Kandaules, mit hundert kleinen Zügen zu einem Vollmenschen im Stil des zweiten Richard aus; er ist schon auf der freien Höhe seiner Kunst in der Sturm- und -Drang-Dramatik (als Karl Moor oder Götz) sowie bei Kleist — und er kommt ganz zu sich, wenn er Shakespeare spielt!

Matkowsky ist der Schauspieler Shakespeares. Denn das ist Shakespeare: die Fülle alles Lebendigen, und Menschen, die stehen und wandeln und mit hundert feinen Fäden an alle Daseinselemente angesponnen sind. Menschen, deren Illusionswirkung so stark ist, weil ihnen nichts von den allen gemeinsamen Menschlichkeiten fehlt, und die doch von irgend einem Punkt her das Alltägliche so dämonisch groß überwachsen, daß sie dem tragischen Konflikt mit den allen gemeinsamen Notwendigkeiten zutreiben. Hier ist Matkowskys Heimat.

Er lacht: — das Lachen des riesenhaften Kindes, wenn er sich als Percy mit seinem Kätchen neckt, das Lachen des kerngesunden, naiven Cynikers, des starken Realisten, wenn er als Bastard seinen festen, klaren

Weg breitbeinig schreitet, das Lachen des jungen Genies, wenn er als Prinz Heinrich seinen Falstaff übertrumpft.

Und er weint: — schamvoll innig aus einem schmelzenden Stolz heraus, wenn er als Mohr vor dem Senat Venedigs die rührende Geschichte seiner Werbung erzählt; er weint mit der zielbewußten Ausnutzung echten Gefühls — zwiefach ein großer Schauspieler — als Marc Anton an Cäsars Bahre, und er weint allen Jammer der Vernichtung aus, ein im Kern getroffener Mann, an Desdemonas Leiche.

Er hat die ungeheuerste Geberde des Ekels, wenn er als stimmenwerbender Coriolan sich von dem schmutzigen Pöbel wendet, und hat das ganz aufgelöste Stammeln der Freude, Taumeln der Zärtlichkeit, wenn er als Othello seine ‚holde Kriegerin' begrüßt. Er ist ein adlig gebändigter junger Titan, ein Träger höchster heiliger Lebenskraft, wenn er am Sterbebette des Vaters als Heinrich der Fünfte die Krone auf sein Haupt setzt. Und er ist der Tod, das Grauen und das Nichts selber, wenn er als Macbeth den Tod der einzigen Gefährtin mit dem bleiern-stumpfen Klange der Worte begleitet: „Sie hätte zu gelegenerer Stunde sterben sollen —".

All dies und unendlich viel andres empfängt Matkowsky im Reiche Shakespeares aus des Dichters Händen und preßt es in die Formen seiner Kunst und reicht es uns dar: Leben, Leben in der Fülle.

Und nie ist es etwas, was wir Menschen nicht alle erfahren, erlitten, errungen hätten — und immer ist es mehr, als wir gewöhnlichen Sterblichen je erfahren können: denn es ist übertragen in die Maße eines ungeheuern Temperaments, das sich aus den tiefsten Quellen der Natur speist.

Matkowsky ist kein ‚moderner Mensch' — kein Zeitgenosse unserer besondern Leiden und neuen Freuden. Er kann den ‚Hamlet' (Shakespeares Selbstauflösung) nicht spielen, denn er verfälscht den Sinn der Figur durch die ungeheure Eindringlichkeit, die die paar Momente der aktiven Leidenschaft bei ihm finden, und er legt als Tasso zu viel echtes Gefühl in jeden einzelnen der Momente, um ihr widerspruchsvolles Nacheinander in der Seele dieses spielerisch nervösen Phantasten glaublich zu machen. Aber als Goethes Faust kann sein: „Gefühl ist alles . . ." wie der Klang einer Leib gewordenen Orgel erschüttern, und wo Shakespeare der große Meister ist, dessen Lebensspürsinn noch aus furchtbarsten Untergängen den Jubel der donnernd hinrollenden Notwendigkeit heraushört: da ist Matkowsky ihm ganz Gefährte und vermag ihm zu folgen Schritt für Schritt.

Sein Wesen ist nicht letzte Blüte dieses oder jenes Lebenszweiges: es springt unmittelbar aus der ungeteilten Wurzel alles Lebendigen empor. Dieser Mensch ist in seiner elementaren Unbedingtheit fast geschichtslos. Matkowskys Persönlichkeit ist kulturhistorisch ganz uninteressant — weil sie voll des Zeitlosen, Ewigen ist!

Aus einem Buche von Julius Bab und Willi Handl, das unter dem Titel ‚Deutsche Schauspieler' Porträts aus Berlin und Wien mit sechzehn Bildern bringt und zum Preise von drei Mark bei Oesterheld & Co. erscheinen wird.

Der neue Bühnenvertrag/ von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

Eine aus Mitgliedern des Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger gebildete Kommission hat den neuen Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln vereinbart. Der Vertrag und die Vertragsregeln sind vom Bühnenverein genehmigt worden und liegen nunmehr der Delegiertenversammlung der Genossenschaft zur Beschlußfassung vor.

Es war keine leichte Aufgabe zu lösen. Es mußte ein Ausgleich gefunden werden zwischen den divergierenden Interessen des Bühnenvereins und der Genossenschaft, zwischen direktorialen und schauspielerischen Forderungen. Das war aber nicht alles. Im Bühnenverein bestehen neben großen, finanzstarken Direktionen auch kleine, die mit jedem Pfennig rechnen müssen. Für sämtliche Schauspieler dieser verschiedenartigen Theater soll der neue Vertrag gleichmäßig gelten.

Es kann also unmöglich jede Sehnsucht erfüllt sein.

Daß sich die Direktoren mit den vielen, für die Schauspieler günstigen Neuregelungen einverstanden erklärt haben, ist ein gutes Zeichen für den Bühnenverein. Es mag nicht leicht gewesen sein, insbesondere die kleinern Direktoren für dies immerhin soziale Werk zu gewinnen, zumal ihnen durch die Annahme des Vertrages nicht unerhebliche Kosten entstehen. Daß der Bühnenverein den Vertrag angenommen hat, dafür werden die Schauspieler dem Bühnenverein Dank schulden.

Jetzt aber steht die Genossenschaft vor der Frage: Soll dieser Vertrag en bloc angenommen werden? Die Delegierten werden sich damit zu befassen haben. Eine schwere, sehr schwere Frage, vielleicht die schwerste, die dem Schauspielerparlament bisher gestellt worden ist.

Nimmt man den Vertrag an, so muß man eine Menge von Bestimmungen gutheißen, die kein Vertreter einer schauspielerischen Organisation gutheißen kann. Nimmt man ihn nicht an, so verwirft man wegen der Punkte, die nicht akzeptabel sind, all das Gute und Neue, das der Vertrag bringt. Außerdem zeigt man sich unfreundlich gegen den Bühnenverein. Es bleibt alles beim alten. Die Sache der Vertragsreform ist auf Jahre hinaus für beide Vereinigungen kaum mehr diskutabel.

Kann der Vertrag von der Delegiertenversammlung der Genossenschaft en bloc angenommen werden? Das ist jetzt die Frage.

Ich will sie nicht beantworten. Ich hebe hervor, daß ich die Lichtseiten des Vertrages durchaus anerkenne. Ich gebe zu, daß der Vertrag für die Schauspieler viel Gutes enthält. Dennoch soll hier nicht gefragt werden, ob es jetzt, ohne den neuen Vertrag, in diesem oder jenem Punkte besser ist, als es durch den Vertrag werden würde; es soll lediglich festgestellt werden, was für den Schauspielerstand bedenklich erscheint. Diese

Zeilen sollen nur Material für die Delegiertenversammlung sein, sollen die Entscheidung der schweren Frage möglichst erleichtern und fördern.

Das Hauptbedenken möchte ich voran stellen.

Ueber den Bühnenvertragsregeln steht die Klausel: „Vereinbart zwischen dem Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger im Jahre 1908." Dieser harmlos erscheinende Zusatz ist von der allergrößten Bedeutung.

Heutzutage bestimmt sich das Schauspielerrecht nicht so sehr nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch, als nach den Verträgen, welche sich, sehr verschiedenartig, im Laufe der Zeit gebildet haben. Die rechtlichen Beziehungen zwischen Schauspielern und Direktoren sind geregelt in Formularverträgen, die ausgefüllt und eingeschränkt werden, wenn ein Bühnenengagement zustande kommt. Dieses Formular, insbesondere das von der Genossenschaft herausgegebene Formular, enthält das Uebliche, Gewohnheitsrechtliche, auf das immer zurückgegriffen wird, wenn ein besonderer Punkt in einem Vertrage nicht geregelt ist. Jetzt aber sollen die Bühnenvertragsregeln neben und in Ergänzung des Vertrages gelten.

Die Bühnenvertragsregeln sind keine bloßen Auslegungsregeln für den Vertrag. Sie enthalten vielmehr eine Fixierung des Bühnengewohnheitsrechtes und zwar, nach der Ueberschrift, eine Fixierung des Gewohnheitsrechtes, wie es vom Bühnenverein und von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger anerkannt ist. Darin liegt das Gute, zugleich aber auch das Gefährliche dieser Bühnenvertragsregeln.

Der Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln sollen zunächst auf fünf Jahre gelten. Nach der Absicht der Vertragsschließenden ist das so zu verstehen, daß innerhalb dieser Zeit die Rechtsbeziehungen der Parteien sich nach den Bühnenvertragsregeln regeln, und daß während dieser fün Jahre eine neue Vertragsreform nicht in die Wege geleitet werden soll. Man wird sich aber während dieser fünf Jahre daran gewöhnen, und das gilt besonders für die ordentlichen Gerichte, in den Bühnenvertragsregeln das von beiden Körperschaften approbierte Gewohnheitsrecht zu sehen. Und das ist das Gefährliche.

Warum das so gefährlich ist, wird eine Besprechung der Vertragsregeln zeigen. Diese Besprechung macht nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Ich greife einzelne Bestimmungen heraus; bei dem genauen Studium, das für die Delegierten unerläßlich ist, wird man noch vieles andre finden.

Der dritte Abschnitt der Bühnenvertragsregeln behandelt die Rechte und Pflichten aus dem Vertrage.

§ 8, Ziffer 1 bestimmt: „Das Mitglied verpflichtet sich, in allen von der Bühnenleitung angeordneten Proben und Vorstellungen, Ballets, Festspielen, Prologen, Konzerten, Lebenden Bildern und sonstigen künstlerischen Veranstaltungen mitzuwirken, auch wenn diese im Einzelfalle nicht auf einer der Vertragsbühnen, aber an einem der Vertragsorte stattfinden sollten." Dieser Paragraph geht recht weit. Der Schauspieler ist nicht mehr nur

verpflichtet, auf der Vertragsbühne aufzutreten, für die er engagiert ist; er muß auch auf einer andern Bühne auftreten, wenn es die Direktion verlangt. Außerdem ist der Kreis seiner Pflichten auch auf sonstige künstlerische Veranstaltungen ausgedehnt. Wenn ein Theater es für gut befindet, kinematographische und grammophonische Aufnahmen anfertigen zu lassen, so hat der Schauspieler dabei mitzuwirken.

§ 8, Ziffer 6 bestimmt: „Beschäftigt die Bühnenleitung das Mitglied andauernd böswillig in unangemessener Weise, und gewährt sie ihm eine angemessene Beschäftigung auch nicht binnen einem Monat, nachdem das Mitglied darum nachgesucht hat, so ist das Mitglied berechtigt, Klage mit dem Antrag auf Aufhebung des Vertrages zu erheben, aber verpflichtet, bis zum Eintritt der Rechtskraft einer ihm günstigen Entscheidung seine Vertragspflichten zu erfüllen."

Wie soll das Mitglied nachweisen, daß der Direktor es böswillig in unangemessener Weise beschäftigt? Aber selbst wenn dieser Beweis erbracht werden kann, hat das Mitglied nur das Recht, Klage mit dem Antrag auf Aufhebung des Vertrages zu erheben; bis zum Eintritt der Rechtskraft einer ihm günstigen Entscheidung muß das Mitglied seine Vertragspflichten erfüllen. Ganz gleich, ob solch ein Prozeß Jahre lang dauert; wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.

Noch Schlimmeres dekretiert § 8, Ziffer 8: „Das Mitglied hat jede ihm zuerteilte Rolle oder Partie bis zum Eintritt der Rechtskraft einer diese Verpflichtung aufhebenden Entscheidung zu behalten und darzustellen."

Bis das Schiedsgericht rechtskräftig darüber entschieden hat, ob das Mitglied die ihm zugeteilte Rolle zu spielen hat oder nicht, ist das Stück meistens längst vom Repertoire verschwunden.

Eine für die Schauspieler überaus drückende Bestimmung enthält § 12, Ziffer 3:

„Ist der Vertrag gekündigt, oder steht aus sonstigen Gründen der Zeitpunkt seines Ablaufes fest, so hat bei Verträgen mit einer Spielzeit von mindestens acht Monaten das Mitglied zur Erlangung eines andern Engagements Anspruch auf einen Urlaub von höchstens fünf Tagen, die auf Wunsch des Mitgliedes zusammenhängend, jedoch unter Fortfall aller Bezüge, zu gewähren sind. Bei Verträgen mit einer kürzern Spielzeit, soll die Bühnenleitung dem Mitglied auf dessen vorherigen rechtzeitigen Antrag nach Möglichkeit einen angemessenen Urlaub zur Erlangung eines andern Engagements für eine zu vereinbarende Zeit unter Fortfall aller Bezüge bewilligen, ohne daß jedoch dem Mitglied in diesem Falle ein Rechtsanspruch zusteht."

Es genügt weder ein Urlaub von höchstens fünf Tagen, noch kann als ausreichend erachtet werden, wenn beim Vertrage mit einer kürzeren Spielzeit die Bühnenleitung nach „Möglichkeit" einen „angemessenen Urlaub" zur Erlangung eines andern Engagements gewährt, „ohne daß in diesem Falle dem Mitglied ein Rechtsanspruch zusteht." Die Aufsuchung eines

neuen Dienstverhältnisses muß in viel liberalerer Weise gewährt werden. Dieser Paragraph, der eine vitale Frage für den Schauspieler enthält, scheint mir in der hier vorliegenden Form unannehmbar.

Für die in großen Städten beschäftigten Schauspieler wird § 12, Ziffer 5 besonders unangenehm sein: „Bezieht das Mitglied in der Urlaubszeit von der Bühnenleitung kein Einkommen, so ist das Mitglied für die Dauer dieses Zustandes zu der freien Verwertung seiner Berufstätigkeit berechtigt, ein Solomitglied mit der Maßgabe, daß es nicht an den Vertragsorten und nicht innerhalb eines Umkreises von fünfzehn Kilometern um diese Orte auftreten oder bei den vorstehend zu 4 genannten Veranstaltungen mitwirken darf."

Es ist nicht recht ersichtlich, warum die Solomitglieder an den Vertragsorten und innerhalb eines Umkreises von fünfzehn Kilometern nicht auftreten sollen. Mit dieser Bestimmung wird ihnen die Möglichkeit zum Gastieren genommen, weil das Gastieren häufig in demselben Vertragsorte stattfindet. In Berlin hat sich eine Praxis dahin gebildet, daß kein Direktor, der seinem Mitgliede Urlaub ohne Bezüge gewährt hat, Anstoß daran nimmt, wenn es an einer andern Bühne Berlins gastiert. Warum soll diese Praxis, die zwar mit den Bühnenengagementsverträgen in Widerspruch steht, wieder ausgerottet werden?

Auch die Regelung, die in § 13, Ziffer 10 das Kapitel des Theaterarztes findet, scheint mir nicht besonders glücklich. Ziffer 10 sagt: „Beruft sich einer der Vertragschließenden zur Begründung seiner oder zur Widerlegung der gegnerischen Ansprüche auf ein ärztliches Gutachten, so muß zuerst der Vertrauensarzt der Bühnenleitung um dessen Ausstellung angegangen werden. Die Gegenpartei und das Schiedsgericht dürfen das Obergutachten einer medizinischen Oberbehörde oder eines als Autorität anerkannten Spezialarztes einfordern, müssen den Obergutachter hierbei aber auf das vertrauensärztliche Attest hinweisen und es ihm, falls sie es besitzen, vorlegen. Von dem Einfordern eines Obergutachtens ist dem Vertragsgegner Nachricht zu geben."

Jetzt muß der Schauspieler den Vertrauensarzt der Bühnenleitung um Ausstellung des Attestes angehen. Die weitern Bestimmungen sind ziemlich weitläufig und unpraktisch. Soll sich der Gegner jedesmal an die wissenschaftliche Deputation für das Medizinalwesen wenden? Genügt nicht das Gutachten des beamteten Kreisarztes? Ferner stimmt bedenklich, daß dem Obergutachter das vertrauensärztliche Attest vorgelegt werden muß. Wozu das? Der Obergutachter wird sicherlich unparteiischer urteilen, wenn er selbst diagnostiziert, ohne vorher durch das ihm vorgelegte Attest in eine bestimmte Richtung mit seiner Diagnose gewiesen zu sein. Es wird ja auch nicht verlangt, daß dem Obergutachter das Gutachten des vom Schauspieler hinzugezogenen Arztes vorgelegt wird.

Sehr problematische Dinge stehen weiter in den Vorschriften für das erste Vertragsjahr. § 15, Ziffer 3 enthält vielleicht nur ein redaktionell

zu beseitigendes Moment. Es heißt: „Ist ein Gastspiel nicht ausführbar, und kann der Bühnenleitung die Beibehaltung eines Mitgliedes in ihrem Ensemble aus künstlerischen Gründen nicht zugemutet werden, so darf ein zu diesem Zweck als zuständig zu erklärendes Kollegium (Kündigungskommission) eine vierzehntägige Kündigung innerhalb der ersten drei Vertragswochen zulassen."

Das Wort: „stimmberechtigte" muß wegfallen. Sonst könnte der Paragraph so aufgefaßt werden, daß die Bühnenleitung willkürlich viel Personen abordnen darf, die an der Debatte teilnehmen können, während stimmberechtigt nur so viel sind, wie die Mitglieder dorthin entsandt haben. Diese von der Direktion entsandten, aber nicht stimmberechtigten Personen erscheinen — man denke an kleinere Bühnen — recht fragwürdig.

Ebenso bedenklich erscheint § 15, Ziffer 10: „Weigern sich die Mitglieder, eine Wahl vorzunehmen, oder weigern sich die Gewählten, die auf sie gefallene Wahl anzunehmen, oder läßt sich aus andern Gründen, trotz ernstlicher Bemühung der Bühnenleitung, eine Kündigungskommission nicht bilden, so übt die Rechte, welche diese sonst gehabt haben würde, die Bühnenleitung selbst aus."

Auch hier denke man an kleinere Bühnen. Die Direktion braucht nur einmal gelegentlich zu erklären, daß ihr die Institution der Kündigungskommission wenig behagt; sie braucht vielleicht nicht einmal eine dahingehende Erklärung abzugeben — die Schauspieler werden wissen, daß es rätlich ist, die auf sie gefallene Wahl zum Mitglied der Kündigungskommission nicht anzunehmen.

Eine Verschlechterung gegenüber dem Bürgerlichen Gesetzbuch bringt § 17, Ziffer 1a: „In folgenden Fällen liegt ein wichtiger Grund im Sinne des § 626 B.G.B. vor. Das Mitglied ist in ihnen vorbehaltlich der Bestimmungen in § 8, Ziffer 6 und Ziffer 7, berechtigt, den Vertrag aufzuheben und seine ferneren Dienste und Leistungen der Bühnenleitung zu versagen, unbeschadet der bereits erworbenen Ansprüche auf Bezüge:

a) wenn die Bühnenleitung trotz geschehener Aufforderung böswillig oder unter Gefährdung der Ansprüche des Mitgliedes ihren im Vertrage festgesetzten Zahlungsverbindlichkeiten innerhalb dreier Tage nach dem Fälligkeitstermin nicht durch Zahlung oder Hinterlegung nachkommt."

Das Mitglied muß beweisen, daß die Bühnenleitung böswillig oder unter Gefährdung der Ansprüche des Mitgliedes die Gage innerhalb dreier Tage nach dem Fälligkeitstermin nicht gezahlt hat. Warum dem Mitgliede die Beweislast erschweren? Wie soll das Mitglied beweisen können, daß der Direktor böswillig nicht gezahlt hat? Er hatte vielleicht den besten Willen, vertröstete, wie es ja vorkommen soll, den Schauspieler von Tag zu Tag, zahlt aber nicht. Warum soll in solchem Fall das Mitglied nicht auch das Recht haben, seinerseits Konsequenzen aus diesen Tatbeständen zu ziehen?

Rechtsunzulässig erscheint mir § 17, Ziffer 3. In den Fällen zu 2, a

bis einschließlich 5, steht der Bühnenleitung frei, statt von ihrem Rechte augenblicklicher Entlassung Gebrauch zu machen, eine Ordnungsstrafe bis zu dem Betrage der einmonatigen Bezüge des Mitgliedes zu verhängen und in Abzug zu bringen. Ordnungsstrafen sind nur zulässig, wenn ein bestimmtes Vergehen unter eine bestimmte Strafe gestellt wird. Alle diese in die Willkür der Direktion gestellten Strafen sind nach den analog anzuwendenden Bestimmungen der Gewerbeordnung unzulässig.

Eine besondere Härte findet sich bei der Regelung des Vertragsbruchs. Zu begrüßen ist es, daß nach den neuen Bühnenvertragsregeln nicht nur das Mitglied, sondern auch die Direktion vertragsbrüchig werden kann. Die Folgen eines Vertragsbruches des Mitglieds sind jedoch ganz andre als die eines Vertragsbruches der Direktion. Man vergleiche § 19, Ziffer 4, Absatz a, mit § 19, Ziffer 8. Diese Ziffern besagen:

„Wird das Mitglied von der Bühnenleitung für vertragsbrüchig erklärt, so gilt es im Falle der Zahlung der Vertragsstrafe längstens drei Jahre, im Falle des Nichtzahlens längstens fünf Jahre nach dem Bruche für vertragsbrüchig. War aber der Vertragsbruch zugunsten einer nicht zum deutschen Bühnenverein gehörenden Bühne begangen, so beginnen diese Fristen nicht mit dem Vertragsbruche, sondern mit dem Ablaufe des gebrochenen Vertrages."

„Ist festgestellt worden, daß die Bühnenleitung sich des Vertragsbruchs schuldig gemacht hat, so ist der Vertrag mit der Zahlung der Vertragsstrafe aufgehoben."

Man beachte die unglaublichen Härten der Bestimmung, die für den Vertragsbruch des Schauspielers gilt. Man mag den Vertragsbruch noch so sehr verurteilen — auch dann erscheint es sehr hart, daß einem Mitgliede während drei oder fünf Jahren die Möglichkeit, engagiert zu werden, einfach genommen wird. Der Eindruck der Härte wird vermehrt, wenn man sieht, auf wie leichte Weise sich der Direktor den Folgen des Vertragsbruchs entziehen kann. Kann die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger solcher Regelung zustimmen? Endlich soll noch auf den § 21, Ziffer 1, hingewiesen werden, der einer Reihe Ueberprüfungen bedarf. Ich habe bereits vorher gesagt, daß Ordnungsstrafen nach Analogie der Bestimmungen der Gewerbeordnung nur dann gültig vereinbart werden können, wenn ein bestimmtes Vergehen unter eine bestimmte Strafe gestellt wird. Außerdem sollte man den Satz streichen: „Die Klage muß bei Verlust des Klagerechts innerhalb eines Monats nach Abzug des Strafbetrages erhoben werden". Es ist bedenklich, den Schauspielern das Klagerecht zu nehmen, nachdem eine bestimmte Zeit verstrichen ist. Es kommt vor, daß hin und her verhandelt wird, und daß während der Verhandlung die Zeit, innerhalb deren geklagt werden kann, verstrichen ist.

Zum Schluß möchte ich, um den hier vertretenen Standpunkt nochmals zu präzisieren, bemerken, daß absichtlich nur das aus dem Vertrage hervorgehoben worden ist, was bedenklich für die Schauspieler erscheint. Die

Delegiertenversammlung der Deutschen Bühnengenossenschaft hat darüber zu entscheiden, ob sie trotz den hier angeregten Bedenken die Bühnenvertragsregeln als Gewohnheitsrecht anerkennen will. Man darf wohl das Vertrauen haben, daß sich die Delegiertenversammlung bei der Beantwortung der hier vorliegenden schwierigen Frage als Mandatarin des gesamten Schauspielerstandes fühlen und demgemäß abstimmen und handeln wird.

Rundschau

Blaue Berge

Eine Dame gibt das Leitmotiv: „Meines Vaters Gut lag in der Ebene. Eine große, fast unabsehbare Ebene! Nur ganz weit, weit am Horizont sah man blaue Berge ... wo man nie, nie hinkam.“ Worauf Hans Kaspar Mühlenbruch, früher Offizier und jetzt Kunstmaler, sechsunddreißig Jahre, verheiratet, einfällt: „Auch für meine Jugend haben solche blauen Berge und Höhenzüge am Horizont gestanden und unerreichbar fern herübergewinkt.“ Als Anfänger hat Hans Kaspar einst eine Skizze hingeworfen: ein junges Weib, nach blauen Bergen ausschauend; . . . und möchte jetzt, naturalistischer Seelenlosigkeit müde, ein selbes Bild schaffen. Doch es fehlt ihm die Leidenschaft. Das erkennt sein Weib: Christiane, einst ihm Modell und Geliebte, gesund, gerade gewachsen und dabei „unheilbar monogamisch.“ Sie ist bereit, den Gatten zu verlassen, falls dessen Kunst dadurch gewönne. „Vielleicht würde dir das die Kraft wiedergeben.“ (Nähe Ibsens.) Zu einer Freundin äußert Christiane: „Hast du Worte, Stefanie?“ Dem Maler naht sich der fällige Erregungswert in den Formen der Operettendiva Marianne Jordan (vom Edentheater). Diese Marianne, die so schön und gut angezogen ist, daß nur Tilly Waldegg sie spielen durfte (und gut spielte: eine Photographienserie von Reutlinger), reist in Gesellschaft des exzentrischen jungen Milliardärs Jacques Muschinsky. (In München gab es einmal einen literarischen Millionär —: müssens eben leiden.) Marianne bekennt: „Ich lebe von der Sehnsucht.“ Und: „Ich habe mich Jacques Muschinsky hingegeben! . . . Ein Dutzend Männer, das mich besessen hätte, glitte spurlos an mir ab!“ Sie wird, nackt, von Hans Kaspar gemalt. „Ich habe Ihnen gezeigt, was ein junges Weib einem Manne nur zeigen kann!“ (Tonfall Wedekinds; ohne dessen Stärke.) Der Maler wünscht, ihren Leib in Besitz zu nehmen. Sie nennt ihn: „Meister der blauen Berge“, verspricht ihm — das Theatermädchen dem Offizier! — eine Nacht —: die stillste Stunde der Johannisnacht, „wo der Glühwurm schwärmt“ (Nähe Sudermanns), unter der Bedingung, daß Hans Kaspar das Bild — „unser beider Bild“ — vor ihren Augen vernichte. (Ibsen.) Aber in selbiger Nacht wird Marianne komischerweise verhaftet, weil ein törichter Kriminalkommissar in Muschinsky einen Bankschwindler wittert. (Das Gartenfest des Marquis von Keith; Nähe des

Sherlock Holmes; alles verkleinbürgerlicht.) Lächerlichkeit tötet. Am nächsten Morgen ist alles anders und aus. „Wir sind Halbnaturen, mein Freund!“ Abschied. Christiane, die reine Seele, tritt links ein ... Sie hatte inzwischen, zum Schein, mit Muschinsky geflirtet. Der wollte ihr, auf dem Blaubeerberg (sic!), ein monströses Schloß „Größenwahn“ türmen, in dem tausend nackte Weiber den Bauchtanz tanzen sollten, unter Regie des Dr. Pius Pfefferkorn, des amoralischen Direktors der Reformbühne für erotische Kultur ... Aber jegliches Böse wird verhindert durch einen Arrangeur-Onkel, den Halbe liebt und der, in seiner aufdringlichen Toleranz, unerträglich ist ... Diesem, aus vielen Stilgebieten ohne einigende Kraft zusammengeholten Stück hätte auch eine diszipliniertere Aufführung als die im neuen Schauspielhaus keinen Wurf geben können. Uebrigens kam ja nichts darauf an ... Als einige klaschten, zeigte sich Halbe und erduldete ein ausdauerndes Präzisionszischen. Hélas!

Ferdinand Hardekopf

Einakter

Einakter sollten Katastrophen und können Epigramme sein. Verwerflich aber ist es, wenn jemand ‚Vermischte Notizen‘ oder ‚Letzte Telegramme‘ unter diesem Vorwand auf die Bühne bringt.

Zumal wenn er dabei nur durch aufgetriebene Titelgebung und aufgepfropfte Symbolik eine spärliche Eigenart dokumentiert. ‚Ahasver‘, dessen ewiges Epos noch zu bilden bleibt, und eine blinde Großmutter, die immerfort Lichtchen auslöschen will: das ist ein bischen viel Requisit für ein Feuilleton über schreckliche Zustände in Kischinew oder Bialystock. Aber Heijermans hat es ja schon immer nötig gehabt, seinen nicht einmal naturalistischen Alltäglichkeiten das Gebetmäntelchen tieferer Bedeutung umzuhängen.

Ein Gemisch aus Katastrophe und Epigramm formal, aus Heinrich Mann und Franz Molnár material, ist ‚Besuch‘ von Adolf Grabowsky. Der Teufel in Gestalt des Herrn Schulrats kommt zu Professor Unrat und weckt den unterm Wust der christlichen Pädagogik noch zuckenden dionysischen Funken. Es ist für eine Weile ganz lustig, wie dem alten trockenen Bakelschwinger die Konturen des Vorgesetzten und des Höllengesandten in- und durcheinanderrinnen, wie er ihn rüffelt, mit ihm tanzt; aber die bereuenden und reformatorischen Redensarten, die ihm dann entfleußen, werden dadurch nicht aufgehoben, daß ihm der Verfasser selbst, durch des Bösen Munde, die ‚freisinnigen Leitartikel‘ verweist. Man merkt die Absicht, die Erzieher zu erziehen, und man wird verstimmt.

Auch dem echten Epigramm liegt der Wille, zu belehren und aufzuklären, zugrunde. Allein die prägnante, bildhafte Formulierung eines einzelnen, aber typischen Falles macht, daß diese Essenz sich zu einem feinen Duft verflüchtigt. ‚Silberfischchen‘ von Bernière, das Sigmund Lautenburg übersetzt und, wahrscheinlich, wegen der Vergröberung der realen Dimensionen und der geringen Ueberzeugungskraft am psychologischen Punkt Groteske genannt hat, ist ein Epigramm auf das profitwütige und darum prozeßverschleppende Advokatentum. Es ist ein Rideau mit viel Witz in Worten und noch mehr in der Stellung der Figuren zueinander.

Daß es im Neuen Theater der Clou war, kennzeichnet den Wert des ganzen Abends. **Harry Kahn**

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

M. J. Sie haben Anspruch auf die Gage für diesen Tag. Die Direktion hat Sie zu der Nachmittagsvorstellung bestellt. wie aus dem Schreiben der Direktion hervorgeht. Sie haben sich rechtzeitig zur Vorstellung eingefunden. Da kann Ihnen nicht gesagt werden, die Direktion verzichte auf Ihre Dienste, da die andre Darstellerin die Rolle nun doch übernommen habe. Nach Ihrem Vertrag ist die Klage aussichtsvoll.

Annahmen

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Der König in Paris, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Siegfried Leinau: Der Glückspilz, Schwank. Hamburg, Stadttheater.

Heinrich Stobitzer und Fritz Friedemann-Frederich: Fräulein Mama, Lustspiel. Hanau, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

1. 11. Curt Kraatz: O diese Leutnants! Lustspiel. Hanau a. M., Stadttheater.

7. 11. Marco Brociner: Hinter dem Vorhang, Komödie. Mährisch-Ostrau, Stadttheater.

14. 11. Adolf Grabowsky: Besuch, Ein Akt. Berlin, Neues Theater.

16. 11. Hans L'Arronge: Griseldis, Dramatisches Gedicht. Bonn, Stadttheater.

20. 11. Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Ludwig Thoma: Moral, Komödie, Berlin. Kleines Theater.

2. von übersetzten Dramen

21. 11. Ernst Didring: Hohes Spiel, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Bernard Shaw: Der Arzt am Scheideweg, Komödie. Berlin, Kammerspiele.

3. in fremden Sprachen

Tor Hedberg: Michael, Schauspiel. Stockholm, Svenska Theater.

Neue Bücher

Hermann Bahr: Die Rahl, Roman, Berlin, S. Fischer. 306 S. M. 4,—.

Schillers Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers, gesammelt und ausgewählt von Otto Falckenberg. München, Georg Müller. 460 S. M. 5,—.

Paul Schulze-Berghof: Die Kulturmission unsrer Dichtkunst, Studien zur Aesthetik und Literatur der Gegenwart. Leipzig, Fritz Eckardt. 432 S. M. 5,—.

Adolf Stern: Zwölf Jahre dresdner Schauspielkritik. Herausgegeben von Christian Gaehde. Dresden, C. A. Koch. 472 S. M. 5,50.

Erich Wulffen: Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Breslau, Alfred Langewort. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Erich Band: Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters. Neue Musikzeitung XXX, 2.

Albert Borée: Das Extempore. Bühne und Welt XI, 1.

Houston Stewart Chamberlain: Lohengrin in Bayreuth. Bayreuther Blätter XXXI, 11.

Dr. O-r.: Bühnendichter und Theaterkanzleien. Theatercourier 777.

Rudolf Fiege: Von der ersten berliner Figaro-Aufführung. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 42.

Hans Franck: Hebbelphilologie. Neue Revue II, 4.

Hermann Gilow: Kretschmars Homburggemälde vom Jahre 1800 und Kleists Drama. Euphorion XV, 2.

Wolfgang Golther: Goethes Faust auf der Bühne. Bayreuther Blätter XXXI, 10.

Todesfälle

8. 11. Victorien Sardou in Paris. Geboren am 7. September 1831 in Paris.

Die Presse

1. Halbe. 2. Thoma. 3. Didring 4. Shaw.

Berliner Tageblatt

1. Eine Langeweile und Gemeinplätzlichkeit, ein Schwelgen in ertüftelter Romantik und eine Humorlosigkeit von erschreckendem Umfang sind die Kennzeichen der vier Akte.

2. Thoma hat sich zur Breite und Redseligkeit verführen lassen, als er ein Einakterthema ausspann. Doch sein Freimut, seine gute Laune sind stark.

3. Dichterisch ist einzuwenden, daß sich auch heute noch nicht mit den Prämissen des Schicksalsdramas ein reines dramatisches Werk bauen läßt.

4. Es ist besser, über Shaws Medizinerkomödie in höflicher Kühle hinwegzugehen. Denn sie enthüllt die Schwächen ihres Dichters, ohne von seiner Stärke neue Beweise zu geben.

Morgenpost

1. Verfehlt in der Anlage, verfehlt in der Idee, verfehlt in der Armut der Handlung, verfehlt auch im Beiwerk.

2. Thoma hat den Witz der Situation und die Kunst der Zuspitzung ohne Pointenjagd. Er ist der Bühnenwirkung sicher und handhabt sein Instrument mit erfreulicher Sicherheit.

3. Vielerlei in diesem Stück geht über das Mittelmaß hinaus. Nicht in den Charakteren, die oft ohne Farbe sind, fast immer aber schwanken; mehr in der Lösung selbst, die knapp ist und hart und in ihrer Logik zwingt.

4. Ein echter Shaw. In den fünf breiten Akten steckt eine solche Fülle komprimierten Geistes, daß reichlich fünf andre Stücke davon leben könnten.

Börsencourier

1. Um ja recht theaterwirksam zu sein, hat Halbe seine Grundidee und seine einfache Handlung mit einer Ueberfülle von Garnierung, von Krimskrams belastet, der nur verwirrt.

2. Thoma ist wahr in seinem Stück. Daß er die Wahrheit amüsant drapiert hat, daß er die Puppen an bunt aufgeputzten Drähten tanzen läßt, ändert nichts daran.

3. Die Idee ist sicherlich interessant, ihre Ausführung kann fesseln. Aber Didring hat das ganze Gebäude auf einen schwankenden Grund gestellt.

4. So glücklich und verheißungsvoll das Werk auch begann, so viel hübsche oder verwegene Einfälle später auch vorbeitollten, der Erfolg des Abends ist doch die erneute Einsicht, daß mit Geist und Witz allein kein Drama zu schaffen ist.

Lokalanzeiger

1. Ein zerfahrenes, stilloses, blutleeres Stück.

2. Die spaßhafte Fabel wird allzu breit durch drei Akte gedehnt. Aber da Thoma witzig und lustig ist, hat er die Lacher auf seiner Seite.

3. Der Autor hat sich redlich Mühe gegeben, die merkwürdige Geschichte möglichst glaubwürdig zu konstruieren, aber den Eindruck eines müßigen Spiels konnte er nicht verwischen.

4. Der wunderliche Ire interessiert und fesselt, um uns im nächsten Moment durch eine Roheit oder eine Geschmacklosigkeit zu befremden und abzustoßen.

Vossische Zeitung

1. Die Handlung ist nicht der stärkste Teil der drastischen Szenenfolge. Aber sie ist immerhin gut genug ersonnen, um ein haltbares Lattengerüst für das Feuerwerk des Witzes abzugeben.

2. Das Stück des Theaterindustriellen, zu dem sich Herr Halbe entwickeln möchte, gleicht einem riesigen Musterkoffer. Es ist alles darin, was irgendwie einmal gegangen ist.

3. Wenn es an dumpfer Wärme und Innerlichkeit fehlen mag, der Mann hat Kopf und Hand.

4. Annähernd zwei Akte weckten Ergötzen an Shaws bekannter Eigenart; die folgenden drei verstimmten tief durch eine peinliche Verworrenheit.

Vom 24. November ab sind alle für die Redaktion der ‚Schaubühne' wie für die Person des Herausgebers bestimmten Sendungen zu richten nach: Berlin-Westend, Kaiserdamm 26 (Telephon: Charlottenburg 6217).

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 49
3. Dezember 1908

Ernst Hartmann / von Willi Handl

Dieser Grandseigneur unter den Schauspielern hat uns gezeigt, wie selbstbewußte Kultur sich bewahren kann, indem sie sich entwickelt. Sein künstlerisches Schicksal bis auf den heutigen Tag ist ein Triumph der Geschmeidigkeit. Es beweist, daß die gestaltende Kraft altererbter und gepflegter Formsicherheit dem Wechsel der Stile, der sie gelegentlich einmal verwirren kann, am Ende doch siegreich standhält; daß stofflicher und geistiger Zuwachs in wahrhaft harmonisches Künstlertum auch harmonisch eingeht; daß das Leben immer vom Leben lernt. Denn das ist der dauernde Bestand und der unerschöpfliche Fond aller seiner Künste: beglückte Lebendigkeit, die überall im Leben Aussöhnung, Einklang, Verklärung will. Er ist, als Künstler, der große Optimist: Freude am Dasein hat an all seiner Gestaltung mitgestaltet.

Der goldige Schimmer dieser Freude lag von jeher über seinem künstlerischen Werk. Als schmucken und lustigen Liebhaber lernten wir ihn kennen, als leichten Weltmann und witzgewandten Kavalier. Bonvivant nannte man es damals. So einer war da, um zu plaudern, zu lächeln und die höhere Geistigkeit zu repräsentieren, die das Publikum mit Bedauern an sich selbst vermißte. Idealisiertes Publikum; das war in Wirklichkeit das Fach. Hartmann, der darin unmittelbar hinter dem großen Sonnenthal herkam, hatte es nicht leicht. Und vermutlich hat es Sonnenthal, als er dem großen Fichtner nachrückte, ebenso schwer gehabt. Denn im bedeutenden Bonvivant sahen die Leute immer die beste Möglichkeit ihrer eigenen gesellschaftlichen Form; jede neue Erscheinung mußte ihnen darum die weniger gute sein. Heroen sind draußen wo, in unnennbaren Entfernungen, und es ist die Sache des Künstlers, sie uns menschlich nahe zu bringen. Wer aber die Menschen unsrer Sitten, unsrer Kostüme spielt, der hat sich auch unter unser Gesetz gestellt. Seine Vortrefflichkeit ist unsre Sache; darum sei er, wie unser Geschmack ihn will. Das war die Empfindung des Publikums, solange der Bonvivant und die Salonrolle den besten Teil des modernen Repertoires bedeuteten. Das kurze Ge-

dächtnis der Oeffentlichkeit konnte natürlich von einem Alter zum andern nicht mehr wissen, daß ihr Geschmack noch jedesmal von der Bühne her in eine bestimmte Richtung gezogen worden war. Sie glaubten doch, daß sie ihn erst dort hingebracht, daß sie die Raffinements ihrer Geselligkeit auf das Theater hinüber gespiegelt hätten. Jahrelang hatte ihnen Sonnenthal gezeigt, wie gütig, milde und ruhevoll der kultivierte Mensch der Gegenwart sei; und nun sollten sie ihn plötzlich in Hartmanns federnder Leichtigkeit, in seinem explosiv lustigen Gesprudel wieder erkennen! Sollten sich selbst — denn nichts andres reizte sie ja am bedeutenden Bonvivant — auf einmal ganz anders sehen, als früher. Dieser Widerstand, der sich naturgemäß immer erneut, wenn der Jugendliche im Salonstück ausgewechselt wird, war diesmal noch besonders kompliziert und erschwert. Denn Sonnenthal hatte den neuen Menschen ganz aus sich selber erschaffen können, nach seinem freien persönlichen Gefühl von Größe und Vornehmheit. Hartmann, der Patrizier, brachte eine Tradition mit sich. Seine Eleganz hat noch eine andre, als die rein persönliche Atmosphäre. Es ist, trotz Geschmeidigkeit und Uebermut, etwas Gemessenes in ihr, das Distanz behält und sich nicht so unbedingt hergibt. Etwas, das im ersten Moment wohl stutzig machen kann; bis man erkennt, daß es nichts andres ist, als die Distinktion der guten alten Familien, die ihre Form behält, wie immer sie das Leben von Laune zu Laune wirbeln mag. Es dauerte immerhin eine Weile, bis das erkannt wurde. Um so länger, als das Salonstück, das immer ein wenig revolutionär oder reformatorisch tut, eigentlich eine andre Haltung verlangt, als die in alter Tradition gefestete. So mußte sich Hartmann, der Patrizier, eben umstilisieren, solange ihn seine Rollen verpflichteten, im Geiste der Salonstück-Literaten witzig und munter und temperamentvoll zu sein. Das konnte nicht ohne einigen Zwang geschehen; und wer genau hinsah, der mochte das Gewaltsame an dieser übergroßen Lebhaftigkeit wohl merken. Jeder heftigere Ausdruck, im Fröhlichen wie im Traurigen, war um eine starke Nuance über die Natur erhöht. Und doch nicht schlankweg unnatürlich; denn wenn er auch der Tradition entgegen war, die Hartmann repräsentierte, so kam er doch unmittelbar aus der persönlichen Wärme des Künstlers, aus seiner beglückten Lebendigkeit, die sich des Daseins und seiner Schönheit unbändig freut. Nur die technische Verbindung zwischen den beiden Formen, der altangestammten und der launig erfundenen, wollte nicht immer halten. Und so blieb zwischen dem Patrizier Ernst Hartmann, der gelegentlich auch mit auf die Bühne kam, und dem Bonvivant des Salonstücks immer ein haarfeiner Unterscheidungsstrich. In der Ruhe und in gemessener Bewegung hielt er sich mit dem unnachahmlichen Anstand, den die Kultur von Generationen den Angehörigen alter Geschlechter gibt. Die Linien flossen so entzückend leicht und reizvoll ineinander! Das edel gezeichnete Profil — ein Goethe-Kopf ohne olympisches Pathos — die lässig bewegten Schultern, der ungewollte Schwung in den Gelenken, der ganze fein-

gliedrige Bau: das hatte eine absichtslose Grazie, die nicht erlernt und nicht erfunden, die einfach mitgegeben war. So stand er da, lächelnd, und wußte von seiner Schönheit. Das Recht auf allgemeine Liebe, das die jugendliche Salonrolle meist in der Handlung des Stücks in Anspruch nimmt, war schon erwiesen, wenn er nur eintrat und über die Menschen hinsah. Man fühlte: Hier kommt ein Auserkorener, der leichtes Leben und Gleichgewicht in sich hat, wie wir es uns wünschen. Aber dann konnte er plötzlich mit überlauten Gebärden und mit einem Lachen, das aus angestrengter Brust keuchte, in eine Tollheit hineinspringen, die alle umwarf: die andern und ihn selber. Die Hände fuhren in großen Kurven wie geflügelt durch die Luft, die Beine wippten, als könnten sie das Tanzen kaum verhalten, ein Hüpfen, Schwingen, Schleifen kam in den erst noch so gemessenen Schritt, die Stimme überschlug sich oder wurde ganz nasal, als wüßte sie in der närrischen Verwirrung ihren rechten Weg nicht mehr. Und man erstaunte darüber, was für ein zappeliger Spaßmacher nun aus jener ritterlich edlen Haltung jählings ausgebrochen war. Der Patrizier verstummte, der kunstgerechte Salonheld und Bonvivant tobte sich aus. Aber es war doch auch eine Lust, ihn so wirbeln und strudeln zu sehen, denn sein übervolles Herz, seine jauchzende Freude am Leben war in dem allen. Was lag daran, daß er die gemessene Form auf ein paar glückselige Momente verließ! Die ausgeglichene Kultur, die er in Haltung und Gehaben mitgebracht hatte, war eben über die wortreiche Deutlichkeit dieser Stücke und dieser Helden weit hinaus. Da wurde ein hallendes Pathos verlangt, dem seine gepflegte Sprache nur ungern nachgab. Oder es galt, seine Lustigkeit anschaulicher vorzutragen, als das verfeinerte Herkommen erlaubte. Diese Schwänke, Komödien und Schauspiele waren ja meist von bürgerlich strebsamen Geistern geschrieben, die mit Gewalt das Lachen aus dem massiven Widerstand des Publikums herausschlagen, oder von der Bühne her belehren und predigen wollten. Der Widerspruch zwischen der vorgetäuschten Welt und der literarischen Absicht war immer irgendwo zu fühlen; und ihm analog das künstlerische Doppelwesen von Hartmann: die Distinktion des Mannes von Welt und die Ausdrücklichkeit der Schauspieler-Absichten. Der falsche Klang, der aus dem Zusammentönen dieser Gegensätze hörbar wurde, entsprach genau dem Grad von Verlogenheit, den das Salonstück niemals ganz aufgegeben hat. Er mußte sich von der Natürlichkeit jener angeborenen Noblesse, die sich nicht nach Willkür umschaffen konnte, nur um so deutlicher abheben. Und er mußte fast ganz verschwinden in den Stücken, die von den wahren Meistern des gesellschaftlichen Tons, von den guten Franzosen geschaffen waren. Solange da nicht etwa ein schweres Pathos in die Szene fiel (das sich ja auch die Franzosen nicht ganz verkneifen konnten), blieb das menschliche Bild, das Hartmann repräsentierte, im reinsten Stil seiner edlen, von Ueberlieferung gehaltenen Kultur. So war sein ‚Verarmter Edelmann', ein untadeliger Kavalier, in jedem Geringsten seiner Erscheinung als echt beglaubigt, bis zu der Stelle freilich,

wo die großen Worte der beabsichtigten Auseinandersetzung (der leidigen scène à faire) ihn zur weiten Gebärde und zum hohlen Ton zwangen. So war sein Marquis von Villemer und sein junger Graf (oder Baron?) in des Dumas ‚Vater und Sohn‘: Herren von Geburt, ein Adel, dessen Stolz durch nichts so sehr überwältigt, wie durch seinen unwillkürlichen Takt. In diesen beiden Stücken spielte er mit Sonnenthal zusammen; da hatte man die grundverschiedene Art ihrer Vornehmheit in anschaulichster Nähe vor Augen: Sonnenthals Noblesse ein persönliches Kunstwerk — Hartmanns Distinktion eine Erbschaft des Blutes; Sonnenthal griff mit aller Macht seiner reichen Menschlichkeit an die Herzen — aber Hartmann sprach im Namen seiner edlen Klasse. Und hatte dabei auch den zauberisch warmen Grundton, den Ton der freundlichen, freudigen Weltbejahung, der sein persönlichstes Gut ist. Daß dieser Ton in den lustigen oder traurigen Uebertriebenheiten des Salonstücks befremdend umschlug oder an überzeugender Farbe verlor, spricht nur um so mehr für seine empfindliche Lauterkeit. In herrlichster Fülle fand er sich wieder, wenn ihn die Worte eines Dichters riefen, wenn die Szene von starkem Leben voll war und Pathos oder Scherz aus Bewegungen des Gemüts glaubhaft herkamen. Dieser salonmäßige Kavalier, Bezauberer und Pointenwerfer erschien nie so glänzend, so einig mit sich und seinem Adel, als wenn er dem geistigen Zwang des Salongeplappers entrinnen und in der Größe klassischer Gebilde vor uns hertreten konnte. Schon sein Küchenjunge Leon trug die innige Heiterkeit einer kindlichen und großen Seele in sich. Aber seine besten Bonvivants hatte ihm kein andrer als William Shakespeare geschrieben. Das freie, selige Lachen seines Mercutio, der fürstliche Anstand seines Clarence brachten beglückend warmes Licht ins tragische Düster. Und wenn er Heinz, den Prinzen spielte, da sammelte sich, wie in einem Brennpunkt, all diese Strahlung von Geist, Freude, Stolz, innerer und äußerer Herrlichkeit zu einem Leuchten von unvergleichlicher Kraft. In allen Säften gesegneter Jugend prangend, lachte dieses Leben her, toll und weise, schalkisch und majestätisch, drohend und liebenswürdig, kunterbunt und wohlgeordnet, ganz vielgestaltig und ganz harmonisch, ein blendend grandioses, ein wahrhaft shakespearisches Leben, und von der allersonnigsten Seite gesehen. Solche königlich heitere Vollkommenheit ist in unsern Jahrzehnten weder vorher noch nachher in irgend einem andern schauspielerischen Kunstwerk erlebt worden. Selbst Kainz, ehedem der Meister aller Jugendlust und Jugendglut, stand in dieser Rolle weit hinter Hartmann zurück.

So erlauchte Gabe mußte natürlich mehr sein, als nur Mut und Gelenkigkeit, aus Jünglingsjahren zurückbehalten. So bietet sich unverwelklich blühender innerer Reichtum dar, von den Quellen wärmster Lebendigkeit fruchtbar gemacht, in kundiger Pflege zu edelsten Formen entfaltet. Und nun, da die Jünglingsjahre ihn und seine Kunst verlassen haben, erglänzt in der mannhaften Ruhe nur um so stärker und tiefer, was vordem in den

jugendlichen Feuern gefunkelt hat. Echtblütige Verfeinerung und herzinnige Freude am Dasein, die guten Grundlagen seiner Kunst tragen den Gereiften, der die Bonvivants lange hinter sich geworfen hat, nun in die große Helle einer harmonisch geläuterten Menschlichkeit hinüber. Alles wird Licht, Schönheit, Lebenssegen in ihm und um ihn her. Die Verklärungen, die sein Spiel über seine Menschen breitet, verkünden tiefstes, ruhigstes Einverständnis mit der Welt. In diesem stolz erfreuten Verbundensein mit allem, was lebt, liegt auch das Geheimnis der überraschend modernen Gestaltungen, die seine Künstlerschaft in den letzten Jahren bereichert haben. Denn modern sein, heißt: im tiefen Gefühl unendlicher Zusammenhänge leben, heißt: zuerst und in allem die Relativität alles Seins und Geschehens anerkennen, heißt: die Grenzen zwischen Welt und Seele überwinden. Bis zu solcher weithin überschauenden Höhe ist der innere Adel Hartmanns jetzt emporgewachsen. Es war ein Wachsen vom Herzen aus, von Kräften des Gemütes gefördert und vom Bewußtsein persönlichen Wertes gerichtet; ein Wachstum, dem jedes Zerren und Treiben des ungeduldig spürenden Geistes ferne blieb. Dem ist zweierlei zu danken: daß ihn dieses scheinbare Neuwerden von der Möglichkeit, den Stilen früherer Dichter nachzugestalten, keineswegs losgerissen hat, und daß auch seiner modernen Schöpfung ein so vornehm müheloses Gleichgewicht innewohnt. Triumph der Geschmeidigkeit war die anmutig kavalierhafte Haltung und der sprungbereite Uebermut seiner jungen Herren; Triumph der Geschmeidigkeit, von allem Aeußeren auf alles Innere gewendet, ist das sublime Gefühl, die ganz modern beseelte tiefe Lebendigkeit, die jede seiner neuen Gestaltungen segnet. Im räsonnierenden Salonstück, dessen verbröckelnde Reste noch immer durch unser Repertoire gespenstern, fällt ihm nun die Stimme der ganz ausgereiften Vornehmheit zu. Man erinnert sich etwa an seinen Edelmann in ‚Geschäft ist Geschäft‘ oder an eine Figur aus Hervieus ‚Rätsel‘ als an Erscheinungen von höchstem mildesten Glanz, Idealbilder gegenwärtiger Kultur, im Persönlichen wie im Gesellschaftlichen. Und wo die Vielgestaltigkeit des klassichen Dramas einen raschen Strahl von besonderer Wärme braucht, ein Herz, das ohne Sturm und ohne Tat unsre Herzen einfängt, blanke Menschlichkeit, die möglichst knapp und eindringlich für sich selbst redet, da wird nun Hartmann hingestellt. So spielt er den Kammerdiener des Fürsten oder den Medina Sidonia, und diesen Rollen kleinsten Umfanges wird höchster menschlicher Wert gegeben. Und wenn er als Wanderer im zweiten Teil des Faust auf die Bühne tritt, beseligt lächelnd und die edlen Hände, wie der ganzen Welt zum Gruß, vor sich gebreitet, so ist es, als käme Goethe selber in seine Dichtung und verkündete leuchtenden Gesichtes: „Ja, sie sinds, die alten Linden!“

Die kräftige Tiefe dieser wohlgebildeten Innerlichkeit und das feine Ueberschauen menschlicher Dinge, zu dem seine angeborene Kultur neuestens ausreift, begaben seine Kunst nun auch mit der Kraft ganz moderner Beseelung. Was er dem Drama unsrer Zeit geben kann, ist nicht die kundig

zerfasernde Analyse, nicht das angestrengte Hinstricheln geistvoller Schattierungen, sondern — ähnlich, wie bei Sauer — ein Mitleben aus der Fülle innern Reichtums. Das gibt seiner Gestaltung eine unbestreitbare Selbstverständlichkeit, die nicht errechnet werden kann und nicht bewiesen werden muß; die Wahrheit eines persönlichen Erlebnisses. Sein kluges feines Lächeln durchhellt die Miene distinguierter Schlauköpfe und Leisetreter mit den reizvollsten psychologischen Lichtern. In Schnitzlers ‚Vermächtnis' spielte er den elegant verlogenen Schönredner Losatti — und der Abend bleibt unvergeßlich, so vergessen das Stück auch schon ist; denn damals vollzog sich vor unsern Augen die Umwandlung Hartmanns zum Darsteller moderner Typen. Aehnliche Gestaltungen folgten in Stücken, die bis auf den Namen verwischt und verschwunden sind, und aus denen dem Freund des Burgtheaters nur noch ein Blick, eine Handbewegung, ein leise verschwebender Ton von Ernst Hartmann, dem wunderbar Ueberlegenen, im Gedächtnis haftet. Es folgte sein Konsul Bernick: blendend, höchst vollkommen in der Form, reich an menschlichem Gehalt und unbegreiflich einfach in der Technik; der letzte Triumph seiner Geschmeidigkeit. Er faßte in scheinbar absichtsloser Zeichnung den Sinn des ganzen Stückes zusammen, gab die verdorben vornehme Bürgerkultur, wie Ibsen sie gewollt hat. Da war zunächst die ruhige, unaufdringliche Distinktion des geborenen Patriziers; da war die kleine, nicht unschöne Koketterie des reichen Provinzlers, der in Paris erzogen worden ist; da war der scharfe gezwungene Ton des guten Bürgers mit dem schlechten Gewissen; da war die wohlanständige Lüge, da war das fahle Verbrechen, das seine Haltung zu wahren weiß; da war die letzte große Verzweiflung, der bebende Schmerz um sich selbst, der aus den unversiegten Quellen eines lebendigen Herzens stark und heiß heraufquoll. Da war eine Menschlichkeit, von allen Seiten bedingt und bestimmt, von ihrem sozialen Boden genährt, in ihrer kulturellen Atmosphäre erwachsen. Wenn etwas mißlang, so war es — wie in den frühern Jahren — der Hall und Schwung der großen Reden, dem sein ganz geschmeidigtes, ganz auf Feinheit und Ruhe gestelltes Organ nach wie vor widerstrebt. Aber diese Stellen haben mit den seelischen und sozialen Grundlagen des Stückes und der Rolle so wenig zu tun, daß ihr Zurückweichen in keiner Weise den Glanz und den dramatischen Wert des Gestalteten antasten kann.

Von der schönen Vollendung dieses Bernick ginge nun der künstlerische Weg geradeaus aufwärts zu andern, höhern Menschen der Ibsenschen Welt. Die verbissene Härte und geniale Beschränktheit des John Gabriel Borkman liegt vielleicht ein wenig abseits von diesem Weg. Aber als Manders, als Rosmer, als Rubek müßte Hartmann jetzt alle seine ausgeglichenen, hellen, milden, beseelenden, erhöhenden, adelnden Kräfte auf das Glanzvollste offenbaren, in Schöpfungen, die zu den absoluten Gipfeln heutiger Darstellungskunst aufragen würden.

Müßte — könnte — wenn er dürfte. Hoffen wir also!

Baumeister Solneß

Wie Baumeister Solneß sein Haus mit dem Richtkranz zu krönen unternimmt, hat Brahm seinen Ibsenzyklus mit ‚Baumeister Solneß‘ krönen wollen. Aber er ist abgestürzt, ohne hinaufgelangt zu sein. Er oder sein Regisseur scheint geglaubt zu haben, daß dieser eingeteufelten Tragödie mit der reinen Vernunft beizukommen sei; daß sie am verständlichsten würde, wenn sie aus ihrem Dämmerlicht in eine kühle, klare Tageshelle überginge. Sie wird dadurch nur platt und trotzdem unverständlicher, weil ihre Rätsel und Geheimnisse nicht mehr als organische Bestandteile, sondern als willkürliche Verbrämungen, als halb oder ganz verrückter Schabernack wirken. Man soll Ibsen nicht zelebrieren, weil er immer irgendwie den Boden unter den Füßen behält und mit seiner Skepsis alle falschen Verstiegenheiten durchsäuert. Aber seine echte Verstiegenheit, die mystische Gesteigertheit dieser tötlich feinen Geisteskräfte ist im Alter das wichtigste Teil von seinem Selbst, und keine Pathetik kann ihm soviel anhaben, wie der Hang zur Alltäglichkeit, der im Lessingtheater aus ‚Baumeister Solneß‘ — was machte? Die Frissons eines hysterischen Mädelchens, die einen berühmten Mann als Sklaven ihrer Eitelkeit sehen will, und die Katastrophe des Mannes, der sich dem Mädelchen zu Liebe auf Waghalsigkeiten eingelassen hat. Das ist zuviel Vereinfachung. Die Abrechnung mit Gott, in der dieses Gewissensdrama gipfelt, mag auf ihrer steilen Höhe einer gut bürgerlichen Regie unerreichbar sein. Macbeths Wort von den Dämonen, die unserm Ohre ihr Versprechen halten, doch unserm Hoffen nicht, gilt auch für Solneß, und vielleicht ist Ibsens persönlichstes Bekenntnis von keinem Theater zu bewältigen, das an Shakespeare noch nicht einmal gescheitert ist, weil es sich garnicht an ihm versucht hat. Aber darf auch die Telepathie, die zwischen Solneß und Hilde waltet, rationalisiert, die Suggestion, die von ihr auf ihn ausgeht, banalisiert werden? Vor diesen Dingen steht die Regie des Lessingtheaters wie vor Solneß der Doktor Herdal, der zwar sonderbare Geschichten gerne hört, aber kein Sterbenswörtchen davon versteht und sich darum nicht näher darauf einläßt. Bei Brahm läßt man sich auf das, was man nicht versteht, einfach nicht ein. Das ist immerhin reinlich und bewahrt uns vor Schwindelmanövern. Aber statt eines falschen Talers gar keinen Taler zu kriegen, macht auch nicht glücklich. Vor Solneß steht ein Bild des, was er werden soll und sich zu werden sehnt. Vor Hilden steht dasselbe Bild, und ihre Vermessenheit will ihn zwingen, sein und ihr Ideal von ihm zu erreichen. Es geht über seine Kraft. Das ist der faßbare Kern der Tragödie. Wenn man schon alle Hüllen und Hülsen,

die ihn schmückend und schützend umgeben, herunterreißt, dann muß man uns wenigstens ihn unversehrt erhalten. Im Lessingtheater ist er zerkleinert worden.

In diesem Hause kann die Schauspielkunst so groß sein, daß die Kulissen in Fetzen hängen dürften und doch niemand aus der Stimmung bringen würden. Sobald aber die Schauspielkunst versagt, ist alles auf der Bühne dazu angetan, keinerlei Stimmung aufkommen zu lassen. Diese nie benutzten Bibliotheken und alle übrigen blitzblanken Möbel werden von einer Sonne beschienen, die einmal will und einmal nicht will, die aber in diesem Drama eigentlich gar nichts zu wollen hätte. Die Atmosphäre müßte ein unendlich zarter Nebel sein, der die Menschen nicht gerade gespenstig, sondern nur leicht unwirklich und ihre Worte, über den Verständigungszweck hinaus, schwer von Bedeutung macht. Der dritte Akt, der eine Entscheidung bringt, wie sie sich niemals zugetragen hat, müßte am entrücktesten sein. Im Lessingtheater ist man links liederlich und rechts naturalistisch. Man läßt von einem Dach die Hälfte weg, weil Bäume es decken, statt uns lieber die plumpe Gegenwart des gerüstumk.eideten Ziegelneubaus zu ersparen, den ich noch auf keiner Bühne gesehen habe. Das Lessingtheater wird sich auf Ibsens Anweisung berufen. Aber der Buchstabe tötet und der Geist macht lebendig. Es kommt weniger darauf an, Regiebemerkungen minutiös zu befolgen, als Dichterworte zu beseelen. Wenn Sauer Michael Kramer ist — wer hat da ein Auge für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit seines Ateliers! Er ist ein bestimmter Mensch: in der Mühseligkeit der Artikulation, in der gefiederartigen Sprenkelung und Verwilderung der Barttracht, im verwunderten oder zornigen Blick durch und über die Brillengläser, in der Unnahbarkeit des schlichten Wesens, in der strengen Reinheit seines Kunstempfindens, in der Unsentimentalität eines wie selbstverständlich gütigen Herzens, in allen diesen und hundert beiläufigen Zügen einzig Gerhart Hauptmanns Michael Kramer und keine andre Dichtergestalt. Er offenbart in der Abrechnung mit dem mißratenen Sohn eine eherne Kraft, die man kaum in ihm vermutet hätte, und bewährt in der Totenfeier für den mißkannten Sohn das durchleuchtete Adelsmenschentum, um dessentwillen er tiefer und treuer geliebt wird als irgend ein Mann auf der deutschen Bühne. Ihn zu sehen und zu hören, ist Andacht, nicht Theater. Diesem Maßstab braucht kein Schauspieler gewachsen zu sein. Die Aufführung von ‚Baumeister Solneß‘ ist auch einem viel geringern Maßstab nicht gewachsen.

Die Nebenfiguren sind hier von Ibsen uninteressierter bedacht als in allen andern Dramen. Er ist zu sehr mit sich befaßt und mit der Projektion seines Spiegelbildes in Hilde Wangel. Mann und Weib sind ein Leib. Hilde und Halvard sind eine Seele. Man wünschte sich ein Schau=

spielerpaar, das auf seine Weise zueinander stimmte, wie einst Kainz und die Sorma, Rittner und die Lehmann. Bassermann und Frau Orloff sind weder nach Art noch nach Grad ihres Talents verschwistert. Ihr Dialog ist eine einzige Dissonanz. Es fließt nichts zwischen ihnen, und was etwa von ihm auf sie übergehen könnte, das würde vor ihrer krampfigen Unempfindlichkeit Halt machen. Welch eine Schauspielerin, sobald es gilt! Welch ein Gehaben, welch ein Mundwerk! „Nichts verstehnse, wennse so reden." Nichts verstehnse von Ibsen, Frau Orloff, wennse seine Hilde Wangel mit dem Jargon des Koppenplatzes ausstatten. Der wilde Vogel kommt hereingeschwirrt, und es entspinnt sich eine Unterhaltung, die in jedem Lublinerschen Lustspiel stehen könnte. Im Verlauf der Begebenheiten wird die berliner Range dionysisch, und nichts ist peinlicher als die Ekstase, die sich die Hundeschnäuzigkeit abringt, weils so im Buche steht. Wenn man für Hilde Wangel die Wahl zwischen Frau Orloff und der Triesch hat, so nimmt man die Eysoldt. In diesem Ensemble aber wäre unter allen Umständen die Triesch vorzuziehen gewesen. Dann hätte es auch Bassermann leichter gehabt. Er schrie in die Wüste, und da kein Echo kam, schrie er allmählich lauter, als die Selbstquälereien des Baumeisters es vertragen. Wenn er sprach, hatte er die Manier, das Wortende gleichsam zu verdicken oder zu verhärten, jedes R in die Baßlage zu stoßen und dort festzuhalten, und was der Mittelchen mehr sind, mit denen man als wandlungsfähiger Schauspieler einen Menschen zu unterscheiden trachtet. Muß das denn sein? Es wäre wahrscheinlich nach Bassermanns Herzen gewesen, dem Solneß eine graue Künstlertolle zu geben und ihn mit seinem gottgeschaffenen Antlitz und seinem eigenen Schnabel selig werden zu lassen. Aber weil der Rubek schon so aussieht und redet, wurde eine Nase geklebt, ein Bart gekräuselt, eine Tonlage erfunden. Diese Verkünstelung schlug sich, fast unvermeidlich, nach innen. Wem man sein Gesicht und seine Stimme nicht glaubt: wie soll man dem seine menschliche Beschaffenheit glauben? Was aus Bassermanns ernsten Bemühungen herauskam, war halb Junker Röcknitz an Brutalität, halb Alfred Allmers an Nervosität, aber nur in wenigen Augenblicken der hingewühlten Beichten und des aufbegehrenden Trotzes der Baumeister Solneß, ein später, verbürgerlichter Skule, den ein Schuß Håkon davor bewahrt hat, zum Bischof Nikolas zu werden. Von diesen Momenten des zweiten Aktes aus wird Bassermann den Solneß einmal neugestalten: mit der Partnerin, die eine Sphinx und keine Spitzmaus ist, und unter einer Leitung, die das Mysterium nicht seines Schleiers entkleidet. Diese Vorstellung kann bei der historischen Abschätzung des Brahmschen Lebenswerkes nicht übersehen werden. Nur daß Brahm darum unsrer dankbaren Bewunderung für den großen Rest nicht weniger sicher ist.

Herzog Boccaneras Ende / von Leo Greiner

Ein neues Drama, das seine Uraufführung am Hoftheater in Mannheim erlebt hat, das als Buch bei Julius Bard in Berlin erscheint, und von dem hier der ‚Prolog, auf der Bühne zu sprechen' folgt.

Sehr einsam ist ein Baum, der wie seit ewig
an einem namenlosen Flusse steht,
drauf niemand talwärts fährt als Licht und Wind,
erschreckend das Gebirg, wenn seine Gipfel
im Morgendampfe sich entgegenschaudern,
und da und dort schreit wohl ein Herz zu Gott.
Nichts aber ist so einsam wie das Meer,
umwittert von dem Duft der frühen Tage:
Uraltes Schicksal, Sagen und Gesang
trägt es an dunkle Menschenufer her,
uns aber ists ein Rauschen. . . . .

Meergeschick,
ewig am Nachtgestade brausendes,
die Fluten und die zugeschlossenen Himmel
und diesen grenzenlosen, stillen Wind,
der ohne Laut die dunklen Lüfte kräuselt,
hab' ich in dieses Spiel hinein verwebt,
das hinter dieses Vorhangs Falten nun
die Seelenkraft, Euch zu erschüttern, sammelt.
Wogen der Brandung sind wie Hunde stumm,
sie kommen an die Ufer, wimmern auf,
als hätten sie Entsetzliches gesehn,
und stürzen rücklinks, klagen und versinken.
Von solcher Stummheit, stummer als das Grab,
seht Ihr in diesem Spiel den Greis umwittert,
der ihm den Namen gab. Wir alle sterben
zufälligen Tod und nennen's ruhmvoll, wenn
ein blind Geschoß uns in der Schlacht erlegt.
Er aber ist dem Tod so nah verwandt,
daß er, schon fallend, noch mit beiden Händen
den Felsblock lockert, der schon stürzt mit ihm.
Wir tragen Mühsal, ächzend unterm Joch,
wir tief Betrogenen, denen Lust versprochen
und Qual gehalten ward. Er aber will,
sich rüstend, Rache für die geile Ohnmacht,
die in dem Fleisch der Kreaturen wütet,

und daß Gefühl uns schwächt, daß Reue uns
die Kissen jammernd näßt und die Verzweiflung,
die königliche, an den Brücken betteln
und hündisch lächeln muß. Wie jener Saul,
der seinen Speer nach David warf, den heißen
Speer warf nach seinem lieben Sohne David,
da er gedachte: Weh, ich liebe den,
der einst vor meinem Totenzuge tanzt,
und nenne Sohn den, der mich töten wird,
und schleuderte den Spieß auf den Geliebten,
und traf doch röchelnd nur sein eignes Herz —
so er. So schreitet er durch dieses Spiel
in nächtigem Dunstgewölk wie ein Gestirn,
das, in sich selbst verbrennend, dampft von Tod,
doch ewig leidend nur sich selbst verzehrt.

Die Glocke mahnt. So kehrt die Stunde wieder,
da sich die Schattenwelt, die jeden Abend
dies Haus mit traumhaft großem Leben anfüllt,
halb schon erwachend rührt aus ihrem Schlaf.
Da ich sie aussann, war sie dichter nicht
als eines Schleiers flüsterndes Gewebe,
und soll nun wirklich werden, hier, vor Euch,
in Leibern leben und mit Lungen atmen,
und alles so, wie diese Hand und daß
ich sie zur Faust jetzt balle, wirklich ist.
Und griff' ich einen Nagel, stieß' ihn tief
in meinen schlagenden Puls, daß Ihr mein Blut
vor Euren Augen für mich zeugen sähet,
nicht sprechen dürft' ich: dieses Blut ist wahrer
als jene wunderbaren Schatten sind.
Und doch! Wenn mitten in der Wirklichkeit,
die glühend schon an alle Pforten pocht,
zuweilen Euch ein Fremdes anrührt: denkt,
dies Gegenwärtige ist längst gewesen,
Staub ist der Mäntel Tuch, Staub, die sie tragen,
gestürzt die Lichter und die Becher leer.
Vergebt, wenn ich mich selber schaudern fühle!
Wer bin ich denn, daß ich berühren darf
uraltes Gut, aus Menschenhänden längst
der schweigenden Natur zurück gegeben,
und atmen goldene Luft, da doch so Großes
vergehen mußte, eh' ich war! Und wortlos
tret' ich zurück vor dem Gewesenen.

Tantris der Narr / von Alfred Polgar

Dieses Drama von Ernst Hardt hat gefühls-satte Stellen, die in Erinnerung bleiben; Augenblicke von so hochgespannter Empfindung, daß es förmlich ein Glühen gibt, daß in einem solchen Augenblick genug Wärme frei wird, um ganze, langgestreckte, kühle Szenen zu durchheizen. Schauplatz ist: der Irrgarten der Liebe. Die Schicksalswege darin verlaufen wirr, führen durch kurze Seligkeiten, durch lange Schrecklichkeiten, zu Gipfeln, in Abgründe; und ihr Beginn ist so dunkel wie ihr Ende.

Das Hardtsche Drama ist voll Nachdenklichkeit und Grübelei: all seine Menschen stehen vor Unbegreiflichem, vor Zwang, der nicht zu ertragen, und dem doch nicht zu entrinnen ist, vor Mauern, hinter denen nicht zu atmen, und die doch nicht zu überklimmen sind. In diesem Schauspiel trügt alles: der Intellekt, der Instinkt, die Liebe, der Haß; Wahrheit wird zweideutige Lüge, Lüge verrenkte Wahrheit, und Gott selbst legt falsches Zeugnis ab. Es ist allerdings ein lyrisch-empfindsamer Gott, der (aus Rührung) advokatorische Kniffe, Text-Finten, Vexier-Vokabeln gelten läßt, beide Augen zudrückt und begnadigt, wo er nach Gesetzes Meinung und Buchstaben eigentlich verurteilen müßte. Isolde schwört dem Sinn nach falsche, dem formalen Wortlaut nach korrekte Eide. Gott, im ‚Gottesgericht‘ zur Bekräftigung dieser Eide angerufen, läßt sich gnädig vom Wortlaut düpieren, überhört gutmütig den falschen Sinn. Und König Marke ist rundherum der Gefoppte. Sein inneres Auge sieht eine andre Wahrheit als sein äußeres. Sein Ahnen, dessen Richtigkeit er übermächtig stark in Nerv und Herz verspürt, führt ihn zu anderm Erkennen als die Logik der Dinge, der er sich beugen muß. Mit geschlossenen Augen ist König Marke hellsichtig. Mit offenen ist er blind. Muß es sein, da Wissen und Verstehen nichts helfen, wenn Gott selbst sich zu ‚Drehs‘ herbeiläßt. Marke ist weitaus der interessanteste Mensch im Drama. Er durchlebt Tragödien von so finsterer Verworrenheit, daß die Tragik der andern neben seiner dürftig, ihr Schmerz neben seinem sanft, der Schmerz-Wollust nicht entbehrend scheint. Für mein Empfinden ist Marke der Held des Spiels. Er ist ein Wissender, der nicht wissen darf. Er ist der Mächtigste und doch der Ohnmächtigste. Sein Leiden um Isolde — und er leidet um sie vielleicht mehr als Herr Tristan — hat kein Ziel, keine Formel, keinen Körper gewissermaßen. Er kann es niemals ‚objektivieren‘, aus sich herausstellen, betrachten, erkennen. Es ist um ihn, wie die Luft, die er atmet: nicht zu sehen, nicht zu fassen, nicht zu begreifen. König Marke in diesem Drama ist, möchte ich sagen: noch nicht einmal unglücklich.

Tristan und Isolde, das sind Durstende, Verschmachtende. Marke, das ist ein Durstender, der zu trinken hat: nur daß ihm jeder Trank zu Gift wird. Tristan und Isolde, das sind Unglückliche aus Schicksals-Laune; sie könnten glücklicher sein (und waren es einst), wäre nicht jener Feind, nicht

jener Zufall, nicht jenes Mißverständnis. Marke ist ein Unglücklicher aus innerer Notwendigkeit. Auch rein ästhetisch genommen, aus dichterischer Distanz gesehen, ist er am miserabelsten daran. Sein Leiden hat keinen Glanz, sein Schmerz keine Erhabenheit, sein Schicksal keine Größe. Und er ist doch der Schuldloseste in der Tragödie, das eigentliche Opfer.

Dieses Drama ‚Tantris der Narr' hat, wie gesagt, Augenblicke voll starker Empfindung, andre, in denen gedankliche Attacken mit Schwung und Vehemenz versucht werden. Es stellt ein höchst merkwürdiges und doch höchst wahrscheinliches Menschen-Schicksal auf die Szene (das des Königs Marke). Es hat vom ersten Wort an: eine dunkle, tiefe Stimmung, einen schönen Grundbaß von Trauer und Leidenschaft. Obzwar, wer ‚Tristan' und ‚Isolde' sagt, damit schon zwei wunderbar gestimmte Glocken in Schwung setzt: die süße, traurige Melodie, die aus diesen Namen fließt, wallt wohl auch um dürftige Gestalten, Dürftigkeit verhüllend, als Königsmantel. Dieses Schauspiel hat Beschleunigungen und Vorhalte und Ritardandi und lang hinschwelgende Gesangsstellen und inhaltsschwere Pausen, die mit einander einen kräftigen dramatischen Rhythmus geben. Es hat zudem eine sympathische, edle, reine Art: ist gleichsam, (geistig), nicht blos ‚geschrieben', sondern durchaus kalligraphiert. Und trotz all diesen Tugenden und Vorzügen ist es ein Drama, bei dem man nicht leicht aus dem Frösteln kommt. Diese Dichtung ‚schlägt flach'. Man wird getroffen und bleibt doch unversehrt. ‚Tantris der Narr' blickt und strebt nach Höhen, ohne sie zu erreichen. Er hat die Gabe, die Seele des Hörers in sanften Schwung zu versetzen, nicht die, sie zu erschüttern. Nimmt man ihm den archaistischen Zierat ab, streift man den Schmuck der paar blinkenden Worte von seinen Fingern, stellt man ihn aus diesem feierlichen, alle Rede mit mystischem Widerhall umkleidenden, alle Empfindung mit langen, tiefen Schatten untermalenden Gefühls-Dom ‚Tristan und Isolde' ins Freie — so bleibt ein gut gemachtes, ehrlich empfundenes, in Süßigkeiten und Bitternissen wohl dosiertes Theaterstück, das Achtung, aber kaum hohe Preise und kaum den Ruf eines großen Kunstwerks verdient.

Der dramatische Bau des Werkes kann keineswegs Gegenstand der Bewunderung sein. Das Schauspiel nimmt einen kräftigen Aufstieg und gleitet schlaff zu einem flauen Ende. Gerade dort, wo man eine festeste Zusammenfassung aller Fäden des Dramas erwartet, setzt eine dialogische Zerfaserung des äußern wie innern Geschehens ein; wo Konzentration vonnöten wäre, die Idee des Dramas ihre inhaltsschwersten, gesättigten Tropfen, ihren Extrakt geben sollte, gerade dort zerfließt die Situation ins Breite und Dünne. . . . Daß ein Dichter hinter dem Werk steht, merkt man an vielem. An den starken Bildern, Bildern ohne Worte, zu denen die Szene zwanglos sich fügt. An der gleichsam musikalischen Verwertung großer und einfacher psychischer Motive: Freundschaft, Tapferkeit, Treue, Ehre klingen wie Orgelpunkte zu polyphoner, wildbewegter, durch schmerzvolle Disharmonien gejagter Liebes-Melodie. Man merkt auch, daß kein leicht beruhigter Geist

sich hier um die Durchdringung eines erotischen Problems gemüht hat. Man spürt, daß der Dichter aus tiefer lagernden, dunklern, schwerer zugänglichen Verflechtungen jenes Problems die Fäden zur Knüpfung seines dramatischen Gewebes nehmen wollte.

Seine Sprache ist oft schön, biegsam, stark in ihrer klug ausgewogenen Prägnanz, oft auch zu wohlgefälligen, melodischen Bogen gespannt. Von dichterischem Glanz, von Fülle in Klang und Farbe, von Wort-Zauber ist nichts zu verspüren. Es ist ganz und gar keine schöpferische Sprache. Ein gewisser billiger Lyrismus macht sich bemerkbar. ‚Gold', ‚golden', ‚goldenes Gold', ‚goldenes Haar', ‚goldenes Lächeln', ‚Gold' an allen Ecken und Enden! Wie Tristan Isoldens Schönheit besingen soll, wird sein Vers von schwulstiger Armseligkeit: ‚Ein elfenbeinern Gleißen ist ihr weißer Leib', ferner ist er ‚eine Kirche aus Basalt' und geht ‚auf Marmorfüßen'. Man denkt an die Diktion des Dichters Hofmann von Hofmannswaldau. Und ich bin überhaupt gegen Mineralien (im Dramatischen). Auch gegen Obst und Floristik, wofern ihre Inanspruchnahme zur Auffärbung und Durchduftung der lyrischen Ekstase nicht mit weisester Oekonomie geschieht. ‚Purpurfrüchte', ‚Fruchtkapseln, auf süßen Seim harrend', ‚Lilienschaft', ‚Blütenzweige eines jungen Mandelbaumes' — die Vegetation ist zu tropisch für neun Verszeilen.

Das episodische Beiwerk des ‚Tantris' — und es gibt dessen ziemlich viel — ist keineswegs immer organisch erwachsen. Es ist oft eitel Stuck und Klebewerk. Der Hirte, um nur ein Beispiel zu geben, der die Königin noch nie gesehen, dann sich zweimal irrt, indem er Isoldens Frauen für die Königin nimmt, ist eine unechte, kalt hinzugekünstelte Figur. Als er die Dame Gimelle sieht, ruft er: „Gott, wie ist sie schön, ein Engel." Dann bei Brangänens Erscheinung: „Dort, wie eine Hindin . . . wie eine Lilie!" . . . Endlich, angesichts der Königin: „Gott . . . die Sonne fällt . . . es strahlt." Es ist ein eigentümliches Mißbehagen, das diese kurze Szene in ihrer, ich möchte sagen: so strohnüchternen Schönheits-Trunkenheit erregt. Man spürt peinlich die Fähigkeit des Dichters zu falschem Pathos und billigen Steigerungen . . . Oder dieser Narr Ugrin, der ganz Belangloses redet, weder Witziges noch Kluges, und doch ein höchst ambitionöser Narr ist, tut, als wäre er auch so ein unbegreiflich köstlicher, bitterlustiger, auf einem Untergrund nachtschwarzer Melancholie in allen Regenbogen des Witzes schillernder Kerl wie seine Shakespeareschen Vettern.

Der Einwände wären viele. Sie müßten am Ende nicht gemacht werden, würde nicht die Begeisterung über den neuen deutschen Klassiker sich in gar so phantastischen Wirbeln auf der Ruhmespauke austrommeln. Alle Lobesworte sind am Platz für das sympathische, mit Detail-Schönheiten mancher Art begabte und ein Talent von echter Qualität verratende Werk. Aber von irgendwelcher ‚Größe', von Genialitäten des Blicks, der Empfindung, des Ausdrucks ist im ‚Tantris' gar nichts zu verspüren. Sein Bestes, um mit einer Bejahung zu schließen, scheint mir die Modernität

der geschilderten Charaktere zu sein. Das ‚subjektive Ethos', das der Dichter jeder Leidenschaft, jedem von einer starken Empfindung bewegten Menschenherzen zubilligt, ist im allerbesten Sinn ein moderner Zug. Er tritt am schärfsten, fast rührend, im Bilde der Isolde zutage. Es ist schön, wie diese Frau für die Unehrlichkeiten, zu denen ihre Seelenwunde sie nötigt, ein ehrlichstes Pathos, einen heroischen Trotz, einen geradezu heiligen Lüge-Ton findet, eine Komödie von so tiefer Aufrichtigkeit spielt, daß sie selbst im Augenblick wohl kaum weiß, wo wahr und unwahr aneinander grenzen. König Marke aber ist der Mann, der beides, die Unehrlichkeit und die Ehrlichkeit, das allzu Menschliche und das Heilige, gleich stark heraushört und verzweifelnd nicht weiß, welche Tat ihm als Frucht dieser zwei unvereinbaren Erkenntnisse reifen soll.

Das Burgtheater hat dem ‚Tantris' viel Liebe und Sorgfalt zugewandt. Szenenbilder von so stilvoller, fast asketischer Einfachheit und eben deshalb von so starker Wirkung waren im Burgtheater vielleicht noch nie zu sehen. Die Isolde der Frau Bleibtreu ist eine schauspielerische Leistung voll Adel und Würde; freilich auch ein wenig von jenem akademischen, kühlen Zug durchfröstelt, den Frau Bleibtreu nie ganz aus ihrem Spiel bannen kann. Darin hatte sie diesmal direkt etwas Wesensverwandtes mit der dargestellten Dichtung. Wunderschön sprach sie den falsch-echten Eid (im zweiten Akt), am ganzen Leibe, in Miene und Ton bebend vor Wahrhaftigkeit — bis sie zum Schluß, mit einer kaum merkbar leisen ironischen Senkung der Stimme, alles eben so feierlich Bekräftigte in einen Dunst von Fragezeichen sich lösen ließ. Herr Kainz, als Tristan, prächtig in den starken, heroischen Momenten, im Durchblitzen seiner Ritterschaft durchs Siechen- und Narrenkleid, und später überrumpelnd durch den Aufschwung seiner Desperation, durch die plötzlichen Ekstasen seiner Herzensnot. Der schönste Moment seines Spieles schien mir die kleine Pause, die er vor jener Schilderung von Isoldens Schönheit machte, und die still-verklärte, aus tiefsten Brunnen der Erinnerung aufsteigende Stimme, mit der er dann zu sprechen anhob. Es war wie das stumme Heraufbeschwören und dann wie das leise Heranschweben eines seligen Schattens. Herr Devrient posierte unübertrefflich den finstern Ritter Denovalin. Er sollte aber zum Zweck der Dämonie andre rhetorische Mittel wählen als dieses konventionell-fürchterliche Rollen und Grollen, Röcheln und Scharren in der Kehle. Wieviel wirkungsvoller und schöner wäre hier ein stahlhartes, eiskaltes, dunkles und scharfes Mezzoforte der Stimme, als dieser tragische Löwenton, dieses gesprochene Mähneschütteln! Herrn Sonnenthals König Marke hatte sicher höchste künstlerische Qualitäten. Aber: Pagenherzen braten, Weiber den Siechen schenken, Ritterleichen den Hunden vorwerfen lassen, ist schließlich nicht Sonnenthals Sache. Das Eis ums Herz dieses Königs Marke hielt nicht. Alle Augenblicke, mitten im strengsten Gefühlswinter, war Tauwetter, Schmelze, und Frühlingsgeklingel in der Luft. Unterm Volk fiel ein verzücktes kleines Mädchen auf, das Fräulein Lia Rosen spielte.

Märkisches Wandertheater / von Walter Turszinsky

Das Märkische Wandertheater, das seit etwa einem Jahr besteht, ist ein Kind der berliner ‚Gesellschaft für Volksbildung' und der Schillertheater=Idee. Zweck ist: den kleinern und größern Flecken der Mark und der benachbarten Bezirke eine mit bescheidenen, aber saubern Mitteln arbeitende Theaterkunst zu geben. Der junge Doktor Emil Geyer, der auf dem Umweg über die Schriftstellerei zum Theater gekommen ist, und dessen vornehmes, gescheites Büchlein ‚Vom Pathos der Zeit' manche wertvolle Einzelheit aus dem Wirrwarr unsers Bühnenwesens klug erläutert, sitzt auf dem Bock dieses Thespiskarrens. Junge Acher, begabte und begeisterte Anfängerinnen fahren mit: durch die Niederlausitz, von Finsterwalde nach Elsterwerda, von Hoyerswerda nach Senfftenberg, von Sagan zu den Gurken von Lübben und Lübbenau, einmal ein bischen ins Pommerland hinein, dann durch die Priegnitz oder durch eine Ecke von Sachsen, herauf, herunter, quer und krumm. Die Vertrauensmänner der Institution — zumeist die Bürgermeister oder die Landräte, die den Besuch dieser künstlerisch leidlich wohlerzogenen Mimen naturgemäß lieber haben, als den Unfug, das grinsende Elend der Schmierenkomödianten, und die dem ‚Wandertheater' sogar häufig als Aktionäre beispringen — wählen vor dem Eintreffen der Truppe das Repertoire und sorgen dafür, daß irgend ein Saalraum unentgeltlich sein Bühnchen zur Verfügung stellt. Von jedem der kleinen Orte werden den Wandertheaterleuten für den Abend zweihundert Mark Subsidien gezahlt, werden ihnen Auslagen für Publikationen, Reklamen, Gepäckfuhren vergütet. Die humane Besonderheit des Schillertheaters, Kostüme, Perücken, alle Hilfsmittel der Toilette Darstellern und Darstellerinnen frei zu liefern, ist von der Wanderbühne gleichfalls übernommen. Als Verzinsung ihrer materiellen Leistung gewährt man den Geldleuten die Hälfte der Abendeinnahme. Da das junge Unternehmen den Keim der Lebensfähigkeit in sich trägt, so ist man trotz diesem reellen und anständigen Geschäftsgebahren, trotzdem man sich den Kostümfundus für manches Stück bis zu tausend Mark kosten läßt, bisher gut zurechtgekommen. In dieser Spielzeit hat schon der erste Reisemonat, der September, einen Ueberschuß von etwa fünfzehnhundert Mark abgeworfen, die nun zur Amortisierung neuer Anschaffungen verwandt werden. Das Gesamtergebnis des Saisonverdienstes soll dieses Mal als Prämie den Schauspielern zufallen .....

Hübsch ist es, einmal diesen Wandermimen nachzufahren, im benachbarten Rüdersdorf die Reize ihrer ‚Maria Stuart' zu ergründen. Im Coupé mit uns ein blasses, schlankes Fräulein im weiten Pelzmantel, mit malerisch abwärts gekremptem Uebermädchenhut und großem, ins Leere tauchendem Blick. Ich wette mit meiner Frau um die Unkosten der Fahrt, daß wir

hier den Vorzug haben, in der erlauchten Gesellschaft der enttronten Königin von Schottland zu reisen — und ich gewinne die Wette. Dann, am Fahrtziel, hinter dem nippigen, hellbraunen Bahnhofshaus hervor, springt ein dürrer Mensch mit blassem, lockenumwalltem Adlergesicht, in dessen tiefen Lippenfalten Mephistos Hohngelächter neben Jagos Triumphgrinsen gemeinsam wohnen, an Königin Marias Seite. Schon entführt beide der Wagen, fort über die öde, märkische Chausseesteppe, hinein in den Nebel, der seine weichen Flormäntel immer fester mit einander verschlingt. Auch wir tauchen in dem Nebel unter, ahnen mehr, als daß wir das alles sehen, hinter seiner milchigen, wolkigen Grenze niedrige alte Häuser, ein dürftiges Wäldchen, ein geräuschloses, dunstbeladenes Wasser unter einer Brücke. Zuweilen bekommt der große, graue Gazefetzen, der den Himmel und die blaßbraune, trocken-lehmige Sanderde mit einander zu verbinden scheint, einen schwarzen Fleck in der Mitte. Der Fleck wird größer, verbreitert und verlängert sich zum Schatten, schiebt sich über die Straße uns entgegen, nimmt die Gestalt eines Arbeiters an, der mit frostroter Nase und mit schweren Tretstiefeln vorüberstapft. Oder ein paar dieser gesunden märkischen Rangen mit den runden, auf den Schädeln vom kurzen Blondhaar tapezierten, apfeldicken Köpfen spielen mit uns ‚Ueberfall'. Und das Aufklirren der Glasflasche, die sie einer über den Weg huschenden Ratte nachschleudern — die kleinen Bestien blöken dazu noch ‚Hurrah' — erschüttert unser Nervensystem schwerer, als die ‚Maria Stuart' des folgenden Abends.

Am Gipfel eines kleinen, schräg ansteigenden Hügels liegt das vorläufig noch stockfinstere ‚Festhaus', das von dem Raketenfeuerwerk Schillerscher Zündworte erleuchtet werden soll. Darum wohl spart der Wirt so sehr mit Licht, Heizung und Freundlichkeit, verbarrikadiert sich — ganz wie sein Kollege drüben im Hotel, wo die ‚Spielers' wohnen — hinter der Eismauer des ‚Nu-jerade-nich!'-Standpunktes. Dieser Gastwirt mag an unerwartete Reisende überhaupt keine Zimmer abgeben. „Und die Haustire wird punkt elfen jeschlossen!" Jener will früh zu Bett gehen, und an ein vergnügtes Zusammensitzen nach der Hinrichtung Maria Stuarts ist also gar nicht zu denken. Grollend, daß während der Vorstellung nur der Genuß klassischer Verse, nicht aber der hellen Bieres und belegter Brötchen gestattet sein soll, liefert dieser Kunstherbergsvater die zur Ausschmückung des altenglischen Hofes notwendigen Requisiten in Gestalt einiger Armleuchter und Stühle mit dem Antlitz eines Leichenbitters aus, der eben auf eine Citrone gebissen hat. Und wenn er spricht — er tut es nur, wenn man ihn fragt — scheint das Wort ‚mies' mit unverlöschbarer Aetzschrift seinem buschigbärtigen Antlitz aufgeprägt. Alter Theodor Fontane: bei näherer Beziehung zu den Märkern, die meinen Ausflug versüßen halfen, hätte deine Schwärmerei für die Bevölkerung dieser Landschaft einen gewaltigen Knacks bekommen ....

Wir drücken uns in öden Gastzimmern herum, auf denen noch die dumpfe, dunkle Trauer altmärkischer Raubritterzeiten zu lasten scheint. Aus einem alten Flügel beben ein paar Cavalleria-Accorde hervor. Schmuddelige

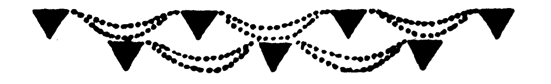
Journalblätter knistern. So vertreiben sich die abwartenden Mimen die Zeit. Im ‚Festhause' bringen nun schon die Erscheinungen der Wirtstöchter — die eine trägt ein burgunderrotes Sammetgewand und schwarze Stirnlöckchen, die andre ein schwarz-weiß gescheckteß Seidenröckchen und ein gar zierlich Schleiflein im Haar — Licht in die düstere, Bockwurst- und Sauerkohlgerüche transpirierende Atmosphäre. Mich aber führt Doktor Geyer durch lange Gänge, in denen jetzt schon kleine Oefen ihre gelbroten Glotzaugen aufreißen, zu seinem Bühnchen, zu seinem Nudelbrett, oder — um mit Schiller zu reden — zum ‚Brett im Ozean' dieser märkischen Seelenkälte. Noch ist der Saal eine große, schwarze, eiseskühle Senkgrube. Auch die kleine, rechts neben der Bühne eingelassene Männergarderobe, die durch Mortimers Dolch, Burleighs Schwert und Leicesters Barett ziemlich ausgefüllt ist, könnte getrost mehr Schillersches Feuer ausatmen. Kein Wunder, daß hier, wo der Märker Eisen reckt, gestern Abend ‚Minna von Barnhelm' durchgefallen ist. „Ein Glück, daß die Leute so schön gespielt haben .....": war die kritische Meinung. Im Ganzen konstatiert der Wandertheaterdirektor eine Divergenz zwischen dem Geschmack der Städte, die ihre Gymnasiasten und Seminaristen haben, und der Dörfer, wo allenfalls der Landrat und der Lehrer klassische Ambitionen in den Männerbrüsten bergen. Dort triumphieren die schottische Maria, die heitere Minna, Iphigenie, Nora Helmer, Hero und Leander (mit ganze sechszehn Personen umfassendem Festzug bei der Tempelweihe). Hier obsiegen Emanuel Striese und die Xantippen der ‚Deutschen Kleinstädter'.

Auch heute erweist sich, daß Schillers Szenentrumpf auf Szenentrumpf türmende Tragödie — baut diesen jäh und himmelhoch ansteigenden ersten Akt nach, Ihr zeitgenössischen Dramatiker! — für Rüdersdorf einigermaßen ‚überwunden' ist. Der große, kahle, für kriegervereinliche Kundgebungen wie geschaffene Saal nimmt jetzt bereits den kleinen Bühnenausschnitt in die Mitte seines weißen flirrenden Lichtscheins, zeigt seine Deckenausstattung, die Fähnchen, die jede Wäsche sorglich vermieden haben, die Schleifchen, an denen anmutvoll zierliche Sektflaschen baumeln. Draußen, bergan über den Hügelsand schwirren die Fahrräder. Die Kunstgemeinde kommt. Der Herr Gendarm, der das Schwert nicht von der Linken läßt, der den Schnauzbart frisch gesalbt, ja selbst die Denkmünze an der Rockbrust befestigt hat, lehnt sich gemütlich in den Stuhl. Der Herr Lehrer mit dem hübschen, dunkelbärtigen Sardanapalkopf hängt das schwere Düffelcape an den Rechen und sortiert das Material, aus dem er morgen die Kritik herstellen wird. Ein paar Oekonomen mit grünen Lodenhüten blicken mit hellen Augen durch das vollgequalmte Bierzimmer zu der graziös-adretten Süd-Oesterreicherin hinüber, die — als Gattin eines der Schauspieler — in reicher Abendtoilette den Beginn der Vorstellung hier abwartet, und über deren Zigarette die Damen des Ortes lästern. Aber die schnurgerade ausgerichteten Stuhlreihen im Saale hätten noch Raum für zahlreiche Kunstsehnsüchtige. Die Holzsessel zeigen manchen leeren Rücken. Immerhin

strömen Begeisterung und Saalöfen gleichstarke Flammenkräfte aus. Der Applaus treibt den ungelenken Vorhang zwar immer nur ein oder zwei Mal in die Höhe. Aber dieser Applaus ist von wahrhafter Freude an der Sache, von intensivem Aufgehen in ihr erzeugt.

Und er spricht nur aus, was ich selber fühle. Denn auch ich habe das kritische Handwerkszeug schon nach der ersten Szene in dem dazu sehr geeigneten Ofen verkohlen lassen. Gewiß ist dieser hohläugige Leicester — sein Idiom verrät es — ein direkter Landsmann von Marcell Salzers böhmischem Fremdenführer. Gewiß leben die Seelen des Grafen Bellièvre, des ängstlichen Davison, des ‚Offiziers der Leibwache' in der Brust des nämlichen blonden Schauspielers. Gewiß muß Direktor Geyer-Mortimer, um seinen Dolch gegen sich selber zücken zu können, vor Elisabeths verfolgenden Sbirren einherspringen wie ein Pudel. Und dennoch: alle diese jungen Leute geben und wecken Begeisterung. Wenn sie auf Dekorationen verzichten, zwischen grünen oder braunen Vorhängen agieren, einen Schreibtisch, ein paar mit violettem Sammetstoff behängte Stühle, ein paar Leuchter zu den einzigen Ausdrucksnuancen der Szene wählen, so sagen sie offen: Wir können nicht mehr leisten — also muß es die Sache bringen! Und wirklich denkt am Ende niemand daran, daß die Toilette der Elisabeth prächtig . . . und daß andre Kostüme es nicht sind. Denn Burleigh ist ein guter Sprecher, Shrewsbury der liebe alte Herr, der er sein soll. Maria Stuart, die blonde Reisegefährtin, stört gewiß noch mit eckigen, verlegenen Schülerinnenbewegungen das Edelmaß ihres heißen, ehrlichen, ung aufsteigenden Gefühls, das ihr die Flammenröte ins Gesicht treibt. Aber diese Sofie Bartel wird einmal. Und Frau Ellen Geyer, die Elisabeth dieses Theaters, ist — man weiß das vom Kleinen Theater zu Berlin — bereits eine fertige Intelligenz, die sich ihre ‚jungfräuliche Königin' zwar ein wenig ins liebenswürdig Mädchenhafte transponiert, aber gerade darum interessant wirkt, wenn dieses schlanke Schlänglein den Giftzahn zeigt, mit spitzer Zunge verwundet, mit zierlich gespitztem Mündchen Tod und Verderben kündet......

Marias Schicksal ist besiegelt. Ehe sie tot ist, werden die Rüdersdorfer die Mitternachtsstunde erleben. Uns aber schleppt ein schwarzer Wagenkasten hinein in eine ganz nebellose Nacht. Ein grünlich-goldiger Schein hängt am Ende der Allee, die von ruppigem, vom Herbstwinde gezaustem Baumwerk eingesäumt ist. Und, als wir am Bahnhof aussteigen und mit der den Märkern gegenüber angebrachten Schüchternheit den Preis dieser Zehn-Minuten-Fahrt erforschen wollen, sagt der Kutscher: „Na, sechs Emmchen. Det versteht sich doch von selbst!"



Ueber zwei neue Bücher / von Peter Altenberg

Ich glaube, man muß unbedingt einige wenige moderne Bücher lesen. Vor allem natürlich die meinen, um sich einen Begriff von der sich bahnbrechenden modernen dekadenten Seele im Menschen zu verschaffen, das heißt einer erhöhten Impressionabilität, die die bisherige robuste Lebenskraft zwar schwächt, aber im Durchschnitt dennoch fast größere Vorteile bieten wird, wenn einmal alles darnach organisiert sein wird! Der Vegetarianismus ist natürlich ein kolossaler Blödsinn; aber wenn er uns aufmerksam macht, daß die Gifte der allzu vielen Fleischsalze verderblich sind, kann er ‚regenerierend' wirken! Man muß alle Wahrheiten übertrieben verkündigen; der Idiot stutzt sie ja doch sogleich auf sein ihm entsprechendes Maß zu! Alle Verbesserungen werden ausschließlich in den Gehirnen von Idioten zu Irrlehren; denn der Weise nimmt das Verdauungsfähige daraus selbstverständlich und fast automatisch heraus, entledigt sich ebenso automatisch des für ihn Unverdaulichen! Nur der Trottel weiß mit den neuen Erkenntnissen nichts anzufangen, sie beunruhigen, belasten ihn, er erbricht sie gleichsam, feindet den an, der sie ihm verschafft hat! Infolgedessen empfehle ich, mit dieser vorausgeschickten Reserve, nächst meinen fünf Büchern, die beiden bei S. Fischer, Berlin, soeben erschienenen Bände: Bernard Shaw, Essays, und Johannes V. Jensen, ‚Die Neue Welt', Essays. Es sind Bücher modernen Geistes! Man erhält dadurch den Blick für eine ‚neue Auffassung' der Dinge der Welt, so mehr erschaut jedenfalls aus der ‚Vogelperspektive', nicht aus den Niederungen seiner eignen bisherigen Vorurteile heraus! Es sind Streiter für Klarheit und Wahrheit! Sie nehmen keinerlei Rücksicht auf den Idioten, der sie mißversteht! Möge ein jeder es lesen, der sich für keinen ‚Idioten des Daseins' hält, also alle! Und wenn sie sich nur dadurch vor sich selbst retteten, indem sie sagen: „Es ist zwar nicht richtig, aber interessant — — —", würde man es schon merken, daß dieses Gift ‚Wahrheit' irgendwie gewirkt habe!

Rundschau

Girardi

Alexander Girardi ist wieder gekommen und hat mit dem zartem Jasminduft seines Dialekts Grüße aus einer lichtern, hellern Welt mitgebracht: aus Oesterreich, aus Wien. Als Bruder Straubinger ist er auf die Bretter des Thaliatheaters ge-

treten, und mit einem Schlage hat er die Langweiligkeit der Posse, die Banalität der Musik, das Gekrächz seiner Partner vergessen lassen. Gleich einem lauen, milden Hauch schmeichelt sich sein blutwarmer Sprechgesang um die Sinne. Er ist der Ewigjunge geblieben, der Komödiant aus innerm Drange ist immer noch über alles hinweg nicht der Schauspieler seiner Rolle, sondern der Schauspieler seiner Seele.

Die Vielflächigkeit seines Wesens auseinanderzulegen und zeigen zu wollen, wie bei diesem Künstler eine Linie das ganze Genie, ein Augenzwinkern den ganzen Menschen, ein Ton das ganze Gefühlsregister verrät, hieße überflüssigerweise die Distanz zwischen eigenem und fremdem Können aufdecken. Denn Willi Handl hat hier alles gesagt, was für das Verständnis Girardis notwendig ist. Hat die Atmosphäre geschildert, in die Girardi hineinwachsen mußte, um aus ihr als Generalnenner aller ihrer Wesensbesonderheiten hervorgehen zu können. Hat Girardi und seiner sterbenden Umwelt den Spiegel des Psychologen vorgehalten, und hat nur unterlassen, von der Entwicklung des Künstlers, von der Geschichte seiner Jahre zu erzählen.

Das holt ein charmantes Buch nach, das unter dem Titel ‚Girardi‘ im Verlag Concordia zu Berlin erschienen ist. Karl Friedrich Nowak, den die ältern Leser der ‚Schaubühne‘ kennen, hat mit wienerischer Grazie das wienerische Thema behandelt. Damit wären Vorzüge und Fehler der Monographie in ihren Umrissen angegeben. Nowak taucht also weder tief unter, noch sucht er die innern Seelenvorgänge aufzudecken. Er schildert einfach die Zeit, wie sie sich sah, und die Menschen, wie sie sich gaben, und wie sie der oberflächliche Betrachter noch heute sieht. Vom Vormärz hebt er die leichten Schleier des Vergessens auf, über das Sturmjahr hinweg bis in die große Zeit der großen Operettenkönige folgt er dem Fluß alles Werdens und zeigt, wie Girardi als notwendiges Produkt seiner Gegenwart aus jener Zeit entstehen mußte. Eine glanzvolle Kette verbindet ihn mit der Vergangenheit, denn glanzvoll sind die Namen ihrer Glieder. Und dann erzählt Nowak von den Vagantenfahrten unsers Künstlers, wie er schließlich ans alte Tuchlaubentheater zum Strampfer kam und den Weg des Genies mit Erfolg beendete. Wie er alle Rollen spielte und sang, in ‚Faust‘ und ‚Traviata‘, in Anzengruberdramen und der ‚Zauberflöte‘, in ‚Fidelio‘ und allen neuen Operetten auftrat. Und wie sich schließlich viele an den Kopf griffen und meinten, der Mann gehöre doch eigentlich an die Burg, in das ehrwürdigste Schauspielhaus selbst. Aber daraus ist nichts geworden und wird wohl nichts werden, denn wenn auch Girardi echte, wahlverwandte Volksgestalten mit kurzen Zügen zeichnen kann, markant wie nur ein Mitterwurzer, ein Baumeister, ein Kainz, so ist doch nicht gesagt, daß er auch dem Pathos des großen Dramas gewachsen wäre. Laßt ihn sein, was er ist und was er nicht wäre, wenns seine Natur nicht wollte: zwar nur im Volksstück ein König, aber doch ein König. Felix Stössinger

Vom Münchener Schauspielhaus

Das Münchener Schauspielhaus wird nach den denkbar einfachsten Prinzipien geleitet. Man pflegt den französischen Schwank, um sich die Mittel für die Literatur zu beschaffen, und man pflegt die literarischen Dinge, um dem Bürgerpublikum die Be-

ruhigung einzuflößen: Lieben Leute, hier wird Literatur getrieben. So ist das Münchener Schauspielhaus eine ideale Verbindung von Kunst und Geschäft.

Was für Otto Brahm Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, das bedeuten für J. G. Stollberg vom Schauspielhaus Max Halbe und Frank Wedekind. Wie denn überhaupt dieser schmiegsam kluge, ebenso geschäfts- wie regiefrohe Direktor, der sich lieber von seinem sichern Theaterinstinkt als von einem ernsthaft kultivierten literarischen Geschmack leiten läßt, die münchner Note stark betont: Michael Georg Conrad, Otto Julius Bierbaum, Ernst Rosmer, Max Bernstein, Korfiz Holm, Bernhart Rehse, Josef Ruederer, Ludwig Thoma waren und sind im Spielplan des Schauspielhauses mit sorgfältigen Aufführungen vertreten.

So hat Stollberg jetzt, bald nachdem er Ernst Rosmers ,Maria Arndt' aus lediglich künstlerischen Motiven zu einer honorigen Aufführung gebracht, ,Frühlings Erwachen' der Zensur für die öffentliche Vorstellung entrissen. Aus anderen als aus prinzipiellen Gründen dürfte die Freigabe des Stückes für München freilich kaum gutgeheißen werden. Denn die dreiundsiebzig literarisch ernsthaft Interessierten, die ein Statistiker in München gezählt hat, hatten wohl schon die Aufführung des Neuen Vereins im Vorjahr gesehen, und bei den Tausenden, die jetzt das ,unsittliche' Stück begaffen, weckt es bestenfalls Befremden. Von dem eleganten Publikum der Premiere glaubte ein Teil mit geblähter Hemdbrust und kräftigen Handbewegungen seiner freiheitlichen Gesinnung schallenden Ausdruck geben zu müssen, ein Teil riß albern unflätige Witze, und der Rest machte kalt, roh und belustigt Skandal.

Die Aufführung betonte mit Glück, was an dem Werk Theater ist: was aber an Poesie in ,Frühlings Erwachen' lebt, kam nur in den Kulissen, nicht in den Spielern zur Geltung. Moritz Stiefel wurde zum raisonnierenden Kommis, Ilse zum schwadronierenden Backfisch heruntergespielt; Wendla Bergmann fiel aus Momenten wundervollster Echtheit in Minuten gräßlichsten Theaters, und Melchior, so geschickt und diskret er spielte, spielte eben nur. Die Mutter Gabor zwar war von verstehender Wärme, der vermummte Herr von starker, überzeugender, unerbittlicher Dämonie, und die Lehrer waren geglückte Karikaturen: aber das Gefühl aus den heimlichsten, heiligsten Quellen geschöpfter Tragik, das starke Empfinden süßer, beklemmender, sich dunkel ballender und lösender Aengste, wie es das Buch, wie Reinhardts Bühnendichtung es vermittelt, vermochte die münchner Aufführung nur fern-fernher aufdämmern zu lassen.

Eine durchaus einheitliche Wiedergabe hingegen, die das Wesen des Buchs bis aufs letzte Tröpflein ausschöpfte, fand Ludwig Thomas ,Moral'. Diese derbe Satire, die ohne literarische Skrupel klotzig und stämmig und ihrer Wirkung gewiß einherstapft, voller Situationen, die für den Augenblickseffekt der Bühne ersonnen sind, mit einem Dialog, dessen grobfädige Frische nur von der Bühne her genossen werden will, war ein Leckerbissen für alle beteiligten Mimen. Eine theaterfrohe Regie ließ schlankweg alle etwa hineinzudeutenden literarischen Qualitätchen fallen, scherte sich den Teufel um allzu naturalistische Bedenken und karikierte — den Intentionen des Autors gemäß — unentwegt drauf los. So mag die beifallumrauschte Vorstellung dem Bankier Thomas

ebenso zu Gefallen gewesen sein, wie seinen nach Wedekinds ‚Oaha' doppelt besorgten Freunden zur Betrübnis.

Lion Feuchtwanger

Irmingard

Wenn — ach, wie bald! — die Handschrift dieses Dramas im Archiv des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses verstauben wird, dann wird ein neuer Andersen sie ihre Geschichte erzählen lassen, all den dickleibigen Schwestern, die, rings um sie, von Staub und Schimmel geradezu verkrustet sind. Denn die Schwestern sind niemals aufgeführt worden; nur Irmingard ist es, und darum glaubt sie sich selbst auch jetzt noch stolzer aufführen zu dürfen, als alle die andern. Sie schürzt ihren papiernen Mund zur herben Anklage gegen die Kritik, nicht gegen das Publikum, das ihr wohlwollte, an jenem glänzenden Abend der Menschwerdung, der Premiere. Ja, Irmingard trägt leider ein wenig die Ueberheblichkeit von Oskar Wildes ‚vornehmer Rakete' zur Schau ... Und sie berichtet, wie ihr Schöpfer, Herr Herbert von Berger, sie dereinst in einem altenburgischen Schreibwarengeschäft kaufte. Ihr Herz klopfte; das heißt: eigentlich hatte sie noch gar keins, bestand sie doch erst aus lauter unbeschriebenen Blättern. Aber der Herr betrachtete sie gerade deswegen mit Rührung und steckte sie sehr sorgfältig in die innere Tasche seines bunten Rocks. War er doch ein junger Offizier! Und ein Poet dazu! Und nachts bedeckte er die Handschrift mit tausend erregten Schnörkelzeichen, aus deren krauser Ordnung dann sie selbst, Irmingard, erstand, die germanische Jungfrau, die das Weib des feindlichen römischen Feldherrn wurde und dadurch in grauenvolle Konflikte kam. Sie wußte um einen Mordanschlag der Germanen und durfte ihn dem bedrohten Gatten nicht verraten. So ging alles in Mord aus ... Herr von Berger hatte Hebbel gelesen und wollte nun, wie der, im Einzelschicksal ein starres Weltgesetz rechtfertigen: niemand überwindet heimatliche Bedingtheit; und wer sich, pflichtenreiche Zusammenhänge lösend, ein selbstherrliches Glück schafft, der geht zu Grunde! ... Dies — wird die Handschrift geheimnisvoll raunen — gestaltete in mir mein Schöpfer. Dann wanderte ich. Und gelangte zu Hern E. K., der mich eine ‚hoheitsvolle Barbarin' nannte und mich lebendig werden ließ in dem Hause, da er groß war. So ward ich, Irmingard, Fleisch und Blut der Frau Gertrud Korn, trug wallende gelbe Locken, stand da wie die Germania auf dem Niederwald, gab mir mit einem Schwerte selbst den Tod und sank hin zum toten Gemahl und zwei geschlachteten Brüdern! Nur noch mein Vater, der übermenschliche Irmin, reckte sich erhaben gen Himmenl ... Doch nächsten Tages haben kritische Schufte geschmäht: in mir sei nichts gekonnt; ein anständiges Wollen habe vier Akte von belanglosem Dilettantismus geballt; und wenn ich vielleicht nicht lächerlich sei, so doch ganz gleichgültig und, in meinen Apachenszenen zum Schluß, sehr peinlich ... Und der Abgefeimteste der Rezensenten, Ferdinand Hardekopf, wagte gar, meinem Dichter vorzuschlagen, er solle mir den ganzen Text vom Leibe reißen, mich, der Zunge beraubt, kinematographieren lassen und also der pariser Firma Pathé Frères einreichen, als wonnesam-pathetische Mordgeschichte für den cinéma! ... So ward ich in dies Dunkel verbannt, zu Euch Ruhmlosen. Aber wartet nur: — — — —!

Ferdinand Hardekopf

Aus der Praxis

Regiepläne

Moral

Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma
Verlag und Bühnenvertrieb von Albert Langen in München
Regieplan nach der Aufführung im Kleinen Theater zu Berlin
Inszenierung von Direktor Viktor Barnowsky
Dekorationen nach Entwürfen von Svend Gade, angefertigt im Atelier des Kleinen Theaters.

Personen

Fritz Beermann, Rentier — Max Marx. Lina Beermann, seine Frau — Henny Steimann. Effie, beider Tochter — Lotte Klein. Adolf Bolland, Kommerzienrat — Maximilian Sladek. Klara Bolland, seine Frau — Claire Klein. Dr. Hauser, Justizrat — Max Adalbert. Frau Lund, eine alte Frau — Ilka Grüning. Hans Jakob Dobler, Dichter — Leonor Fiebag. Otto Wasner, Gymnasiallehrer — Alexander Rottmann. Freiherr von Simbach, Herzoglicher Polizeipräsident — Rudolf Klein-Rhoden. Oscar Ströbel, Herzoglicher Polizei-Assessor — Erich Ziegel. Madame Ninon de Hauteville, eine Private — Berta Rocco. Freiherr Botho von Schmettau, genannt Zürnberg, Herzoglicher Kammerherr und Adjutant — Herrmann Haack. Josef Reisacher, ein Schreiber — Karl Thumser. Ein Schutzmann — Hugo Hachmeister.

Ort der Handlung: Emilsburg, Hauptstadt des Herzogtums Gerolstein.
Der erste und dritte Akt spielen im Hause des Rentiers Fritz Beermann, der zweite Akt im Polizeigebäude.
Zeit: Von Sonntag mittag bis Montag abend.

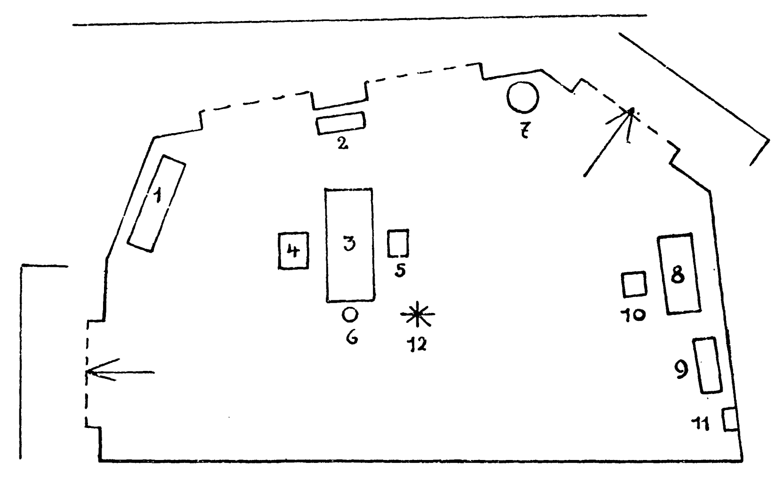
Dekorationen

Erster Akt

Rauchzimmer bei Fritz Beermann. Die Wände sind mit dunklem Stoff bespannt, hohes Paneel über Paneel, Paneelbretter. Links vorn ein Erker. Im Hintergrund rechts kleine Tür, links Flügeltür, die zum Speisezimmer führt.

Vorn links Spieltisch, darüber Spieltischlampe (1), drei Stühle (3, 4, 5), im Erker Blumentisch (2), Kamin (6), Sessel (7), Kaffeetisch (8), Likörtisch (9), Sessel (10), Sessel (11), Sopha (12), kleiner, niedriger Tisch (13), Sessel (14, 15, 16), Speisetisch (17), elektrische Krone am Erker, Kelims (18).

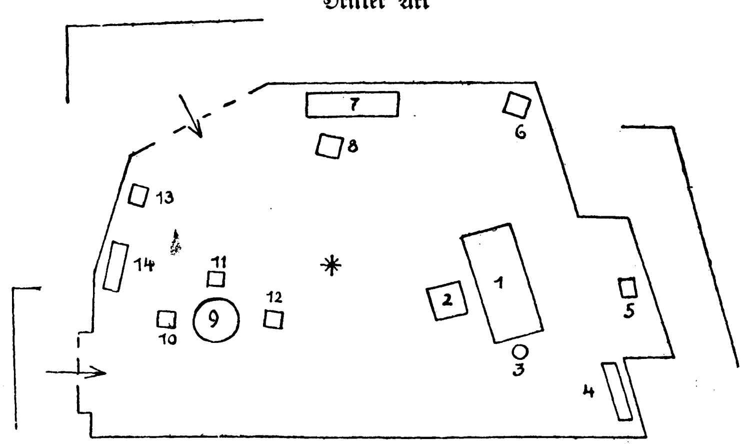
Zweiter Akt



Polizeibureau. Links vorn eine Tür, ebenso im Hintergrund rechts, zwei große Fenster mit gelben Gardinen.

Sopha (1), Aktenständer (2), Tisch für Assessor (3), Stühle (4, 5), Papierkorb (6), Kleiderständer (7), Schreibtisch (8), Aktenspind (9), Stuhl (10), Telephon (11), Gasarm (12).

Dritter Akt



Im Hause Beermanns. Behaglich eingerichtetes Herrenzimmer. An den Wänden rechts, Bücherregale.

Schreibtisch (1), Stuhl (2), Papierkorb (3), Truhe (4), Säule mit Figur (5), Klubsessel (6), Kamin (7), großer Sessel (8), kleiner runder Tisch (9), Stühle (10, 11, 12), großer Sessel (13), Sitzbank (14), viel Teppiche, Felle, große Krone, Bilder.

Requisiten

Erster Akt. Auf Spieltisch: Deutsche Spielkarten, Block mit Bleistift, Feuerzeug. Auf Paneelbrettern: Krüge, Teller, Kannen. Auf Kamin: Jardiniere mit Blumen. Auf Kaffeetisch: Kaffeekanne, Zuckerdose mit Zucker und Zange, Milchtopf mit Milch, acht Mokkatassen und silberne Löffel, Cakesdose mit Cakes, Wasserkaraffe mit Wasser, Glas, kleines Tablett. In der Kanne ist Kaffee; ebenso in den Tassen. Auf Likörtisch: Die Likörflaschen Cognac vieux, Fine Champagne, Chartreuse, dazu acht bis zehn Likörgläser, Leuchter mit Licht, Feuerzeug, Tablett, echte Zigarren. Auf kleinem Tisch: Aschbecher.

Hinter der Szene: Tablett mit Kaffee, Zucker, Milch, Cakes für eine Person. Für Frau Lund schwarzer großer Pompadour, schwarzes Strickzeug mit Holznadeln, goldene Brille. Speisetisch, gedeckt für acht Personen, große silberne Leuchter und so weiter. An den Wänden Oelgemälde.

Zweiter Akt. Auf Schreibtisch für Assessor: Zeitung, Schreibzeug, Lampe, Schreibmappe mit Papier, großer Bleistift, elektrischer Klingelknopf, Feuerzeug. Im Schreibtisch: Tagebuch. Im Aktenständer: Akten. Am Kleiderständer: Zwei Ueberzieher, Schirm, Hüte. Auf Schreibtisch: Schreibzeug, Akten, Schreibpapier, Lampe, elektrischer Klingelknopf.

Dritter Akt. Im Schreibtisch: Tagebuch. Auf Schreibtisch: Tischlampe, Telephon, Feuerzeug, Bücher, Schreibzeug, Couvertständer, Schreibmappe. Auf Kamin: Bronze-Uhr. Auf kleinem Tisch vorn: Zigarren (Importen), Leuchter mit Licht, Aschbecher. Im Bücherregal: Konversations-Lexikon.

Hinter der Szene für Inspizienten: Glocke.

Masken und Kostüme

Die Herren tragen in allen Akten dunkle Anzüge (Gehröcke). Beermann hat etwas graues, kurzes Haar, ebenso Schnurrbart. Bollandt: Backenbart, eigenes Haar. Wasner: hellblond mit großem, hellblondem Vollbart. Hauser: eigenes Haar, Brille. Dobler: eigenes Haar. Von Schmettau: eigenes Haar, gescheitelt. Ströbel: eigenes Haar, Monokle. Reisacher: dünnes, etwas graues Haar. Präsident: starken Schnurrbart, lichtes Haar. Die Damen sind im ersten Akt in Gesellschaftstoilette. Frau Beermann mit Effie im dritten Akt in Haustoilette. Frau Lund hat weißes, in der Mitte gescheiteltes Haar.

Beleuchtung

Erster Akt: Krone und Spieltischlampe brennen, ebenso die Lichter im Leuchter auf dem Speisetisch (Nachmittagstimmung).

Zweiter Akt: Tag.

Dritter Akt: Im Anfang scheint die Abendsonne im Erker, sie verschwindet in der Szene zwischen Herrn und Frau Beermann, und es wird dunkler; nachdem Frau Beermann abgegangen ist, schaltet Herr Beermann das Licht ein, und es ist hell bis zum Schluß.

* * *

Juristischer Briefkasten

P. W. Zweifellos brauchten Sie nicht früher aus Ihrem Urlaub zurückzukehren. Das hat aber die Direktion nicht verlangt. Sie schrieb nur, daß Sie während des Urlaubs die Rolle studieren müßten, wenn Sie sie spielen wollten. Die Direktion hat korrekterweise die Entscheidung Ihnen überlassen. Daß die Direktion auf Ihre — etwas

schroffe — Absage die Rolle einer andern Künstlerin übergeben hat und sie ihr jetzt nicht abnehmen will, ist nur gerechtfertigt.

Annahmen

Max Bernstein: Die Sünde, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Otto Ernst: Tartüff der Patriot, Satirischer Schwank. Stuttgart, Hoftheater.

Gerhart Hauptmann: Griseldis, Drama. Berlin, Lessingtheater.

Hans Hauptmann: Sein Patent, Lustspiel. Hannover, Deutsches Theater.

Paul Mattern: Aldegonde, Tragikomödie. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

8. 11. Gustav Schwegelbauer: Dorle, Schwäbisches Volksstück. Stuttgart, Königliches Wilhelma-Theater.

10. 11. Ferdinand Vetter: Schillers Flucht aus Stuttgart, Spiel. Bern, Intimes Theater.

19. 11. Max Epstein: Die Kunst, zu erben, Einaktige Faschingskomödie. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

20. 11. Paul Bliß: Stille Sieger, Schauspiel. Elberfeld, Stadttheater.

21. 11. Hermann Bahr: Die tiefe Natur, Ein Akt. Wien, Deutsches Volkstheater.

Leo Greiner: Herzog Boccaneras Ende, Einaktiges Drama. Mannheim, Hoftheater.

23. 11. Julius Joachim (Bellachini): Moskau, Drama. Magdeburg, Stadttheater.

24. 11. G. Herzberg (Frau Professor Berthold Litzmann): Mittagsgewölk, Komödie. Cöln, Stadttheater.

Hans Jäger: Was du mir bist . . ., Lebensspiel. Coburg, Hoftheater.

25. 11. Paul Wertheimer: Wenn zwei dasselbe tun, Einaktige Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

26. 11. Julius Bab: Blut, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Herbert von Berger: Irmingard, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Heinrich Welcker: Der Pfarrer von Sankt Georgen, Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

Stefan Zweig: Tersites, Trauerspiel. Dresden, Hoftheater.

2. von übersetzten Dramen

21. 11. Gustav Esmann: Unsre Magdalenen, Schauspiel. Frankfurt am Main, Residenztheater.

24. 11. Leonid Andrejew: Das Leben des Menschen, Ein Spiel. Düsseldorf. Schauspielhaus.

Sophus Michaelis: Revolutionshochzeit, Schauspiel. Hamburg, Stadttheater.

25. 11. Vély und Miral: Fahrkarte dritter Klasse, Einaktiger Schwank. Francis de Croisset: Der Weg zur Ehe, Lustspiel. Wien, Josefstädter Theater.

3. in fremden Sprachen

Henri Cain und Edouard Adenis: Die Empörer, Sechs Bilder. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Caumann: Eine Nacht in Illyrien, Drama. Paris, Grand Guignol.

Emile Fabre: Die Sieger, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Stefan Krzywoszewski: Der Anführer, Drama. Warschau, Kaiserliches Theater.

Neue Bücher

Otto Erich Hartleben: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Auswahl und Einleitung von Franz Ferdinand Heitmüller. Berlin, S. Fischer. M. 8,—.

Karl Friedrich Nowak: Girardi, sein Leben und sein Wirken. Berlin, Concordia.

Dramen

Wilhelm Arminius: Alt-Weimar, Schauspiel. Berlin, Alexander Duncker.

Emanuel von Bodman: Die heimliche Krone, Tragödie. Berlin, Julius Bard. 143 S.

Valerius Brjusoff: Erduntergang, Tragödie. Aus dem Russischen von Hans Guenther. München, Hans von Weber. 73 S. M. 2,—.

A. Dreßler: Elisabet, Tragödie. Leipzig, Bruno Volger. M. 1,80.

Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. München, Albert Langen. 181 S. M. 2,50.

Herman Anders Krüger: Waldhüters Weihnacht, Dramatisches Festspiel für Kinder. Leipzig, Friedrich Jansa. 43 S. M. 0,75.

Georg Lehmphul: Eine Sommernachtsphantasie, Tragikomödie. Straßburg, Josef Singer. 286 S. M. 3,50.

Ott Michl: Ehrenmänner, Komödie. Straßburg, Josef Singer. 164 S.

Emil Tauber: Die Weiberfeinde. Lustspiel. Straßburg, Josef Singer, 99 S.

Ludwig Thoma: Moral, Komödie. München, Albert Langen. 176 S. M. 2,—.

Lilli Wielandt: Doktor Else Helmersfeld, Schauspiel. J. H. Ed. Heitz. 116 S. M. 1,20.

Heinrich York-Steiner: Der hohe Kurs, Schauspiel. Wien, Selbstverlag.

Zeitschriftenschau

Franz Farga: Victorien Sardou. Wage XI, 47.

Karl Hampp: Der Rückweg von der Bühne. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 47.

Herbert Hirschberg: Harry Walden. Bühne und Welt XI, 1.

Karl Jentsch: Das Theater als Kirche. Grenzboten LXVII, 46.

Samuel Lublinski: Lessings ‚Emilia Galotti'. Bühne und Welt XI, 1.

S. Meisels: Die jiddische Bühne. Theatercourier 778.

Fritz Rose: Szene und Zeit. Deutsche Theaterzeitschrift I, 6.

Ludwig Rubiner: Das Problem der Oper. Masken IV, 13.

Karl-Ludwig Schröder: Theaterbeginn. Deutsche Theaterzeitschrift I, 8.

Felix Stössinger: Debussy. Blaubuch III, 47.

Prinzregentenspiele. Theatercourier 777.

Heinz Stolz: Heine und Immermann. Masken IV, 13.

Heinrich Stümcke: Saphiriana und andre Allotria vom weiland Königstädtischen Theater in Berlin. Bühne und Welt XI, 3.

Richard Treitel: Die G. m. b. H. als Theatergründungsform. Deutsche Theaterzeitschrift I, 8.

Regine Ullmann: Wiener Burgtheaterkinder. Bühne und Welt XI, 2.

Friedrich Weber-Robine: Reformen im Theaterbau. Theatercourier 776.

Alfred Westarp: Maurice Maeterlinck—Claude Debussy. Spiegel I, 15.

Francis Wolf-Cirian: Elga. Oesterreichische Rundschau XVII, 4.

Hans von Wolzogen: Schiller und Wagner. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 45.

W. Worringer: Das Münchener Künstlertheater. Neue Rundschau XIX, 11.

Zensur

In München wurde der Schwank ‚Die blaue Maus' verboten. Die Beschwerde des Münchener Schauspielhauses blieb trotz Befürwortung des Zensurbeirats, an dessen Spitze Max Halbe steht, erfolglos.

In Petersburg wurde Wildes ‚Salome' vom Stadthauptmann verboten, trotzdem das Stück von der Theaterzensur längst genehmigt und bereits auf zwei petersburger Theatern gespielt worden ist.

Todesfälle

15. 11. F. A. Paramonow in Moskau. Geboren 1869. Mitglied des Kaiserlichen Theaters in Moskau.

22. 11. Hermine Claar-Delia in Frankfurt am Main. Geboren am 4. April 1848 in Wien. Schauspielerin.

25. 11. Maria Favard in Paris. Geboren 1833. Ehemals Mitglied der Comédie.

Nachrichten

In Essen an der Ruhr hat der Stadtverordnete Waldhausen ein Kapital von 25 000 Mark für eine Stiftung ausgesetzt, die zur Unterstützung kranker Bühnenmitglieder während ihrer Spielzeit dienen soll.

Mit der Direktion des neuen Stadttheaters, das in Aussig gebaut wird, ist von der Stadtverwaltung Frau Maria Pospischil auf sechs Jahre betraut worden.

Den Bau eines neuen Hoftheaters in Stuttgart hat der König dem Professor Max Littmann in München übertragen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 50
10. Dezember 1908

Der Haß des Künstlers / von Egon Friedell

Der Grundinstinkt des Menschen ist Herrschsucht. Er will herrschen, herrschen um jeden Preis: dies ist sein tiefstes organisches Bedürfnis. Sein ewiger Kampf mit der Welt der Materie, seine Entdeckungs- und Erfindungssucht, seine immer wieder erneuten Versuche, Luft, Wasser und Erde sich untertan zu machen: dies alles ist nur zur Hälfte in wirtschaftlichen Interessen begründet, zur andern Hälfte wurzelt es in seiner Herrschsucht. Er will herrschen über Lebendiges und Totes, über Körper und Seelen, Zukunft und Vergangenheit. Alle die vielfältigen Tätigkeiten, denen er sich hingibt, zielen dahin ab. Die Herrschsucht ist die geheime Kraft, die ihn über die Grenzen seiner tierischen Natur hinauswachsen ließ und ihn zum höchstorganisierten Bewohner seines Planeten machte. Dieser Leidenschaft verdankt er die zunehmende Vergeistigung aller seiner Lebenstriebe, und alle höhergerichteten, idealistischen Bestrebungen nahmen hier ihren Ursprung.

Aber Natur und Leben gehen ihren eigenen Weg nach außermenschlichen Gesetzen. Auf der einen Seite steht die stumpfe Materie mit ihren passiven und doch unüberwindlichen Widerständen, auf der andern Seite die Welt der Seele, unfaßbar und fremd und unergründlich verwickelt. Und über alledem das ‚Schicksal‘, jene den Ereignissen innewohnende Richtkraft, die niemals nach dem Menschen fragt. Alles entzieht sich ihm — er ist umgeben von Schatten und Rätseln. Körperwelt und Geisterwelt stehen unter demselben Gesetz der Undurchdringlichkeit.

Was tun? Herrschen muß er, denn das ist der Sinn und die Seele seiner Existenz. Herrschen ist seine wichtigste Lebensbedingung, und es liegt in der Natur jedes Organismus, daß er sich seine nötigen Bedingungen unter allen Umständen verschafft, mit Gewalt und, wenn diese versagt, mit List: die gesamte organische Natur ist voll von solchen Tricks, die die Lebewesen anwenden, um gegen alle Hemmungen dennoch ihren Willen durchzusetzen. Und so ersann sich auch der Mensch eine List, um seinen tiefsten Grundwillen zu befriedigen: er erfand die Kunst.

Die ‚Wirklichkeit' widerstand ihm. Die Welt der Körper war ihm zu hart und zu träge, zu real in ihrer massiven Unbeweglichkeit, und die Welt der Seele wiederum war ihm zu luftig und wesenlos, zu irreal in ihrer problematischen Unfaßbarkeit. Darum erwachte in ihm der Ruf: weg aus der starren Wirklichkeit, weg aus der Welt des Gegebenen! Er kam auf den ingeniösen Gedanken, jene unduldsamen, eigenwilligen Realitäten fahren zu lassen und sich über dieser Welt eine neue eigene zu errichten. Diese neugeschaffene Welt war sein Eigentum, seine unbeschränkte Herrscherdomäne. Er konnte sie ganz nach freiem Willen formen und lenken. In diesem Reich, seiner eigenen, freien Schöpfung, durfte er hoffen, endlich einmal vollkommener Tyrann zu sein.

Fichte hat den Satz aufgestellt: Die Welt ist ein Produkt des Ich. Er meinte dies im philosophischen oder, in seiner Sprache zu reden, im transzendentalen Sinne. Das Ich vollzieht eine Reihe von Handlungen, und so entsteht das, was wir die Außenwelt nennen. Aber diese Handlungen des Ich geschehen unbewußt. Wir wissen nichts von dieser schöpferischen Tätigkeit, die sich in uns begibt, ähnlich wie im Traum, wo uns gleichfalls Geschöpfe gegenübertreten, die uns als Realitäten, als vollkommen selbständige Wesen erscheinen, und die dennoch nichts andres sind als Produkte unsrer Geistestätigkeit. Diese unbewußte weltschöpferische Tätigkeit des Ich nennt Fichte ‚die bewußtlose Produktion', und das Vermögen, wodurch wir diese Tätigkeit vollziehen, findet er in der Einbildungskraft. Weil die Produktion bewußtlos ist, darum erscheint uns die Welt als etwas außer uns, als ‚Nicht-Ich', als Objekt, das heißt: als etwas, das unabhängig von unserm Subjekt besteht. Was wir aber für unser Objekt halten, das ist in Wahrheit unser Produkt. In diesen wenigen Sätzen ist der Kern der Fichteschen Philosophie enthalten. Sie ist — wenn man sie recht versteht — eine radikale Künstlerphilosophie, denn sie macht den Menschen zum Dichter der realen Welt. Und die Romantiker verstanden sie und machten Fichte zu ihrem Propheten.

Was Fichte gibt, ist jedoch theoretische Deduktion und handelt von einer Tatsache des Unterbewußtseins. Nun gibt es aber eine menschliche Geistestätigkeit, in der dieser dunkle Vorgang jedermann klar vor Augen liegt. Diese Tätigkeit ist die Kunst. Das Vermögen, wodurch die Kunst ihre Schöpfungen hervorbringt, ist gleichfalls die Einbildungskraft, und auch das Resultat, zu dem sie gelangt, ist dasselbe wie das der Fichteschen ‚Produktion': wenn nämlich die Kunst ihre Tätigkeit vollendet hat, so stehen auch ihre Produkte als scheinbar selbständige Objekte da, als Realitäten, die vom Ich des Künstlers losgelöst erscheinen. Dennoch besteht ein bedeutender Unterschied. Was dort der Mensch bewußtlos vollbringt: die Schöpfung einer in sich zusammenhängenden Welt, das tut hier der Künstler mit völligem Bewußtsein. Hier wird die Theorie zur Wirklichkeit, und was jeder Mensch tut, ohne es zu wissen, in der Dunkelkammer des Unterbewußtseins, das vollzieht der Künstler als ein seiner selbst mächtiges

Wesen im Tageslicht des Selbstbewußtseins. Darum hat auch Fichte gesagt: „Die Kunst macht den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen."

Unter den vielerlei Lockmitteln, die der philosophische Idealismus zu bieten hat, war sicherlich dieses nicht das letzte: daß er der menschlichen Herrschsucht schmeichelte. Der Mensch als Schöpfer der Realität, die Welt nichts als ein Schattenwurf seines Geistes: dies hieß zum zweiten Mal — und mit gewichtigern Gründen — den Menschen zum Mittelpunkt der Schöpfung machen. Indes: dies ist und bleibt philosophische Theorie, und die tägliche Erfahrung sagt stündlich dazu Nein. Die Welt der Realität enttäuscht dennoch fortwährend die Herrschbegier des Menschen. Anders in der Kunst: hier macht der Mensch ‚den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen'; er wird gleichsam praktischer Fichteaner. Die Kunst ist die sublimste Form seines Willens zur Macht.

Alle die Tyrannen, von denen die Historie erzählt, die ‚Scheusale' der Weltgeschichte: Caligula und Tiberius, Danton und Robespierre, Cesare Borgia und Torquemada, was waren sie andres als in die Realität verschlagene Künstler? Und alle die Künstler und Gestalter: Shakespeare und Michelangelo, Dante und Poe, Nietzsche und Dostojewski, was waren sie andres als in die Kunst gerettete Menschenfresser? „Ich habe niemals von einem Verbrechen gehört, das ich nicht hätte begehen können," sagte Goethe. Er brauchte keine Verbrechen zu begehen, weil er sie künstlerisch gestalten konnte. Und Nero, der Kaiser mit der großen Künstlerambition, wäre kein ‚Bluthund' geworden, wenn er die Kraft der dichterischen Gestaltung besessen hätte. „Qualis artifex pereo" — vielleicht ist es erlaubt, zu übersetzen: „Was für eine merkwürdige Art Künstler stirbt in mir."

Aber nun ereignet sich bisweilen im Künstler etwas Sonderbares. Einen gibt es nämlich doch noch, der stärker ist als er: eben der Dichter in ihm, jene schöpferische Kraft, die dieses ganze Reich schuf und die es beherrscht. Sie ist über ihn gesetzt und jagt ihn nach freier Willkür hin und her. Seine Kunst ist mehr als er: er ist ein hilfloser Einzelorganismus, ein Mensch wie andre auch, sie aber ist eine furchtbare Naturkraft. Und er beginnt mit Schrecken zu erkennen: diese seltsame Fähigkeit des Gestaltens hat ihn nur noch abhängiger gemacht. Er wollte sich eine Welt nach Gutdünken schaffen und rief dazu den Dichter in sich zum Gehilfen an; aber der Gehilfe wurde zum Meister und schaltete nun nach seinen eigenen unabänderlichen Gesetzen. Der Mensch wollte sich in die Kunst flüchten. Aber wie er seiner selbstgeschaffenen Welt ins Auge blickt, erfaßt ihn Entsetzen. Seine Gestalten stehen da, losgelöst von seinem Willen. Es ergeht ihm wie dem Fichteschen Ich: seine Produkte muß er nun doch notgedrungen als Objekte anerkennen, die unabhängig von seinem Subjekt ihr eigenes Leben führen. Seine Kunst ist stärker als er.

Und er beginnt allmählich Mißtrauen und Haß gegen diese Kunst zu schöpfen und sie zu bekämpfen. Und wenn dann kluge Leute kommen und ihm sagen, das sei ja ein Widerspruch, denn mit der Kunst bekämpfe er

ja sich selbst und den ganzen Sinn seines Lebens, so könnte er diesen erwidern: „Freilich hasse ich die Kunst, denn ich bin ja ein Künstler. Ihr andern dürft sie lieben und bewundern. Aber ich muß sie verwünschen. Für euch ist sie eine ‚Anregung', aber für mich ist sie ein Verhängnis. Ich wollte durch sie zu Herrschaft und Freiheit gelangen, aber gerade sie ist es, die mich völlig unfrei gemacht hat. Sie ist der Uebertyrann in mir. Sie ist allmählich, ohne daß ich es merkte, über mich hinausgewachsen und zu einem übermächtigen und schrecklichen Wesen angeschwollen, das mir fremd und feindlich ist. Ich wollte Menschen schaffen und formen, nach meinen Wünschen und Idealen, nach meiner freien Herrscherlaune. Aber meine Kunst hat niemals nach meinen Launen und Wünschen gefragt. Die Wesen, die in meinen Dichtungen aus- und eingehen, sind nicht die Geschöpfe meines Willens. Ich wollte eine Welt der Schönheit schaffen, und vor mir wuchs eine Welt der Wahrheit. Ich wollte eine Welt des Glaubens aufbauen, und es erhob sich eine Welt des Zweifels. Meine Schöpfungen waren mir nicht untertan, sie waren niemals meine willfährigen Kreaturen. Sie standen da als beseelte Wesen, mit ihren eigenen Lebenskräften begabt, und sie erschreckten mich, denn so habe ich sie nicht gewollt.

Und darum schleudere ich meinen Fluch auf die Kunst! Sie ist der Erbfeind meines Lebens. Sie hat sich über mich gesetzt und mich beraubt, zerstört, in zwei Hälften gespalten. Sie ist der Unmensch in mir. Sie ist das Unmenschliche im Leben. Menschlich ist die Lüge, aber meine Kunst will Wahrheit und immer wieder die Wahrheit. Und die Wahrheit ist oft häßlich und trostlos. Menschlich ist der Glaube, aber meine Kunst bringt den Zweifel. Menschlich ist die Blindheit, aber meine Kunst steht über mir als die Kraft des Sehens und Gestaltens, die furchtbar ist. Ich habe nicht gewußt, daß die Gabe des Sehens etwas so Furchtbares ist.

Andre sollen ja die beneidenswerte Fähigkeit besitzen, auszuwählen und zu unterdrücken, gefällige Züge zu unterstreichen, häßliche zu vertuschen und das Leben in ihren Dichtungen wohlschmeckend und angenehm zu arrangieren wie einen Tortenaufsatz. Wenn ich dieses Talent besäße, wäre ich sehr glücklich mit meiner Kunst und ein ebenso begeisterter Freund der schönen Literatur wie irgendein liebenswürdiger Mäcen. Aber ich bin leider kein Porträtmaler, der schmeicheln kann. Ich bin ein photographischer Apparat. Ich fixiere das Bild, das in meine Kamera tritt. Mehr kann ich nicht tun. Alles, was ich kann, ist: Unruhe und Mißtrauen verbreiten.

Das Wesen des Künstlers ist Mißtrauen, Mißtrauen. Ueberall bohrt er Gänge, gräbt unterirdische Dinge ans Licht. An alles hämmert er mit seinen Zweifeln und Fragen. Im scheinbar Einfachsten entdeckt er die unauflösliche Verwicklung, das Klarste entlarvt er als dunkles Problem, unter jeder Oberfläche erspäht er die unergründlichsten Tiefen. Er fragt und fragt. Er fragt: Ist die Größe denn auch wirklich groß, ist die Güte denn auch wirklich gut? Ist das Schöne schön, das Wahre wahr? Warum hat er, nur er diese furchtbare Mission? Er ist schließlich ein Mensch wie die

andern, mit dem Trieb zum Glauben, Glaubenwollen; wozu wurde ihm dieses schreckliche Amt des Sehens, Sehenmüssens? Ich kann nicht finden, daß der Künstler Grund hat, die Kunst zu lieben. Viel lieber wäre ich ein einfacher Bauer geworden, der alles gleich groß und gut, gleich wahr und schön findet. Ich will es noch schnell versuchen. Aber ich fürchte, es ist zu spät.

Meinen Haß aber behalte ich. Wer sonst wohl sollte die Kunst so tief hassen können, hassen müssen wie wir Künstler? Ihr Halbkünstler doch nicht? Ihr Liebhaber und Zufallskünstler? Ihr dürft sie lieben, denn ihr habt ja niemals an ihr gelitten. Aber darum gehört sie auch nicht zu euch. Denn nur die Dinge, an denen wir am tiefsten leiden — nur die gehören zu uns!"

Conrad Ferdinand Meyer / von Harry Kahn

Zum zehnten Todestag

Blauschwarze Nacht. Lawinendonner rollt.
Hoch das Gemach. Darin des Lichtes Gold.

Es ruht und schweigt. Steil steht der Brand.
Silber und Erz wirft Funken von der Wand.

Am Eichentisch ein Mann, breitschultrig, sitzt,
das weiße Haupt in hohle Hand gestützt.

Auf sieht er. Irren Blicks. Wie mit Gewalt
hebt er das Haupt, die Hand zur Faust geballt.

Wie Hammer fährt die Faust durch leeren Raum.
Der Mann murrt wie aus albbeschwertem Traum:

„Du Stein . . Du Kiesel . . Kind des kalten Graus . .
Du mußt . . Ich meißle es aus Dir heraus . .!"

„Wort . .!" Hammerhieb. „Wort . .!" Hieb. „Gib Dich . ." Er haut.
Die Luft zischt nach. In Stößen Atem. Sonst kein Laut — — —

Der Atem sinkt. Die Finger fallen matt
auf ein von weiter Schrift gefurchtes Blatt.

Zwei Augen schau'n noch einmal, müd und mild . . .
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Aus Traum und Drang blieb, marmorn, Bild bei Bild. —

Henri Bernstein und Theodor Wolff

Der eine ist auf der Bühne, der andre im Leitartikel zuhause. Wenn sie ihre Domizile verwechseln, gibt es ein Unglück. Bernstein hat oft genug erfolgreich Kulisse gerissen, ohne Menschheitsprobleme zu bemühen. Was hat ihm plötzlich die Judenfrage getan? Wie er sie beschwatzt, erweist ihn als schlechten Juden und flachen Kopf und schadet obendrein seiner besondern Art von Dramatik. In frühern Fällen wird die eine entscheidende Gewaltsszene von Aktionen umrahmt, aus deren erster sie sich ergeben, und deren zweite sich aus ihr ergeben muß. Damit ein Börsenmann einen andern zu würgen Ursache habe, erfährt er, daß der andre ihn mit seiner Frau betrügt, und nachdem er den Rivalen aktfüllend, aber ohne letalen Ausgang gewürgt hat, ruiniert er ihn geschäftlich, um den Preis seines eigenen Vermögens. So ähnlich war es immer. Ein schlanker Aufstieg zum Gipfel und ein schneller Abstieg. Diesmal werden wir hinauf und hinunter durch das Gestrüpp peinlichster Diskussionen geschleppt. Man fragt sich, ob ihr Geist oder ihr Charakter kläglicher ist. Ein Herde roher und großmäuliger Gecken stellt das klerikale Frankreich vor, gegen das hinter und auf der Bühne ein auch innerlich blasser Jude kämpft. Schlagworte knallen. Leidenschaften züngeln mit der Vehemenz von Papierschlangen in die Lüfte. Weltanschauungen schwanken in dem Winde, den Henri Bernstein macht. Er weiß nicht, ob er rechts oder links steht; aber er glaubt, daß es am einträglichsten ist, hüben wie drüben den Anschein der Zugehörigkeit zu erwecken. Dabei hätte er gar nicht nötig, in Gesinnungen zu spekulieren, weil die Spekulation in Effekten noch immer genug abwirft. Selbst in dieser Farce, deren Anfangs- und deren Schlußakt auf je eine Handbewegung zusammengestrichen werden könnten, und die daran sterben wird, daß der Handbewegung jedesmal die quälendsten Phrasenholzereien vorausschleichen: selbst hier ist der Mittelakt voll von Theaterleben. Seine Technik ist bravouröser als sonst. Es wäre Bernstein sicherlich leicht gefallen, uns erst am Aktschluß mit der Enthüllung zu erlösen, daß der Jude, den ein junger Aristokrat beleidigt hat, und mit dem er sich schlagen soll, der natürliche Vater dieses — nun eben nicht rein blaublütigen Antisemiten ist. Es war ihm offenbar zu leicht. Er wollte wohl einmal für sich selber feststellen, ob es ihm, auch wenn er sein Geheimnis vorzeitig preisgäbe, gelingen würde, ein Publikum in Spannung zu erhalten. Es ist ihm gelungen, und das bedeutet immerhin eine artistische Verfeinerung dieses unfeinen Genres. Man braucht nicht mehr zu erfahren, was die Herzogin ihrem Sohn verschweigt: man ist nur noch neugierig, wie er ihr das Geständnis entreißen wird. Es ist ein Hahnenkampf mit Worten, bei dem

es nicht auf das Resultat, sondern auf die Drehungen und Windungen, die Finten und Ueberrumplungen der einzelnen Gänge ankommt. Daß dadurch solch einer Szene der letzte Rest von Menschlichkeit geraubt wird, ist ein Vorzug, kein Fehler. Wo Bernstein sich zu einem Dichter aufplustert, wo er sich mit Gedanken und Tendenzen und Interessen und Gefühlen auswattiert, die er nie gehegt und nie empfunden hat, ist er abscheulich. Gott schuf euch ein Gesicht, und ihr macht euch ein andres. Wo er sich unbekümmert gibt als rechnendes und raffendes Theaterhirn, ist er nicht ohne Achtung hinzunehmen wie jedes unverstellte Naturgewächs.

Theodor Wolffs Verkünstelung ist sauberer und darum sympathischer und bringt nicht einmal einen einzelnen wirksamen Akt hervor. Wolff vermummt sich japanisch und spricht in Maeterlinckschen Lauten. Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse. Hier gilt das leider in andrer als getreuer Uebersetzung. Man möchte schweigen, verhüllen, andeuten; aber man preist den Wert dieser guten und vornehmen Dinge allzu geschwätzig und wird schwächlich. Das ethnologische und literaturmodische Brimborium ist rundherum schnell abgekratzt. Dann bleibt eine winzige, unverwickelte, abgenutzte, internationale Ehebruchsgeschichte übrig, die dadurch einen Anstrich von Originalität und Tiefe bekommen soll, daß auf jede Motivierung verzichtet wird. Die kleine Tajo flieht vor dem jungen und heißen Maler Yori, den sie zu sehr liebt, in die Ehe mit dem alten Fürsten, den sie gar nicht liebt; rettet sich wieder aus der Kühle dieser Gemeinschaft mit solcher Energie zu ihrem Maler, daß dieser in der Notwehr den Fürsten erstechen muß; weigert sich darauf, dem Mörder in die Welt zu folgen; und sieht am Ende ruhig zu, wie er gefesselt abgeführt wird. Im Schauspielhaus, vor dreizehn Jahren, erstach sie sich nach diesem Anblick. In den Kammerspielen lebt sie weiter. Das ist auch ihrer problematischen Gemütsart angemessener. Diese Undurchdringlichkeit mag symbolisch oder wenigstens allegorisch sein. Was die Liebe ist, was in der Liebe den Ausschlag gibt — niemand weiß es. Es ist reichlich bequem; denn eigentlich sollte ein Dichter mehr wissen als wir Sterblichen. Gleichwohl könnte gerade aus dieser Unwissenheit reinste Poesie — sagen wir ruhig: erblühen, weil Wolff ja doch vorwiegend mit botanischen Mitteln Stimmung zu machen sucht. Die Kräuter duften. Die Lilien und die Orchideen sprühen kleine Flammen, und in den totenblassen Kelchen der Magnolien funkeln Augen. Chrysanthemen, Skabiosen, Lotos, Glockenblumen, Mandelbäume, Apfelblüten: soweit sie nicht blos mit ihren Namen zum Ohre dringen, werden sie uns vor die Augen geführt. Es ist vielerlei aufgeboten, um uns zu bezaubern, und wir sind bereit, uns bezaubern zu lassen. Der Journalist vermag es nicht. Er ist im Buch suggestiver als auf der Bühne. Man liest leidlich

zarte, stille, verhaltene Wendungen, die zu gebrechlich sind, um über die Rampe zu greifen. Hinter der Rampe wallt, wogt und webt etwas, das aus Tönen und Farben, aus Licht und Schatten, aus Nuancen und Phantomen, aus Seufzern und Träumen ein Gebild gestalten möchte. Aber es gestaltet sich nichts. Alles verschwimmt und zerfließt. Das gesprochene Wort hat, nochmals, keine Schwingen. Wenn hier irgend etwas dramatisch ist, dann sind es die Anstrengungen, die das maßvoll abgewogene, geschmäcklerische, unkühne Feuilletonistenwort macht, sich dichterisch zu beflügeln. Sie sind vergeblich.

‚Israel' wurde im Neuen Theater berlinisiert und in den Ensembleszenen sogar proletarisiert. Trotzdem war die Aufführung passabler, als es des Orts der Brauch ist. Wenn Herr Rudolf Lothar sich entschließen könnte, auch nur alle die Dramen, die er übersetzt, selbst zu inszenieren, bliebe ihm zur Produktion keine Zeit, und wir hätten einen doppelten Vorteil. Er lockt, scheint es, die Schauspieler aus sich heraus und über sich hinaus. Dem jugendlichen Liebhaber Neuß war nichts abzugewinnen. Sein angejahrter Jude ist, mit der gedrückten Haltung, den leidenden Gesichtszügen, dem flockernden Blick und der nervösen Sprechweise, in allen passiven Momenten überzeugend. Sobald er die Führung bekommt, gerät er vorläufig noch in eine unwahre Pathetik. Herr Schroth ist heute schon ausgeglichener. Durch seinen Antisemiten aus jüdischem Geblüt ist er Reinhardts würdig geworden, von dem er ausgegangen ist, und zu dem er zurückkehren sollte. Bei dem war wieder eine Niete fällig — nach dem Arzt am Scheideweg, der mit Caesar und Candida Bernard Shaws unsterbliches Teil bilden wird, und den man in der vorbildlichen Aufführung der Kammerspiele am liebsten immerzu sähe. Dahinter hätte aber selbst ‚Niemand weiß es' nicht einen solchen Unmut hervorzurufen brauchen. Es war das kleinere Malheur, daß die Regie verleitet wurde, unmäßig zu dehnen, und daß im Mittelpunkt Herr Beregi stand und munter kitschte. Es war das kleinere Malheur: denn dafür war Schildkraut der menschliche Träger eines menschlichen Schicksals, Moissi ein Labsal für anderthalb Minuten, die Eysoldt eine Augenweide für alle drei Akte und Orlik der phantasievolle Ersinner japanischer Farbenwunder und einer fabelhaften Flora. Das größere Malheur war es, daß die Direktion den Einfall gehabt hatte, mit diesem schmalen und kärglichen Spiel von kaum anderthalb Stunden Dauer, das im Schauspielhaus den Abend begonnen hatte, den Abend ganz zu füllen. Das mußte die Erwartung wecken, daß man ein Werk von mindestens dem Range der ‚Salome' oder der ‚Elektra' kennen lernen werde, das nichts neben sich duldete. Da war denn die Enttäuschung zehnfach groß.

Der Faust als Rolle / von Herbert Eulenberg

Die landläufige schauspielerische Auffassung und Tradition teilt den Goethischen Faust des ersten Teils, wie bekannt ist, in den alten und in den jungen, den brummigen und den süßlichen Faust. Zuerst wird er als ein greiser Stubenhocker genommen mit einem langen Bart, womöglich einer Brille auf der Nase und mit einem verknitterten, vom ewigen Lampenlicht grün und gelb gewordenen Angesicht. So wandelt er in seiner schwarzen Schaube herum bis zur Szene in Auerbachs Keller oder meistens bis zur Hexenküche. Und siehe da, ein völlig andrer erscheint er hernach: ein Barett mit stolzer Feder nickt ihm vom Kopfe herab, seine Augen funkeln mit denen Don Juans um die Wette, rote enge Trikothosen prahlen ihm um die Beine, und aus dem langen Barte ist ein vornehm geschnittener blonder Henri Quatre geworden. Manche Theater, sogar solche von Ruf, haben den Irrsinn dieser Zweiteilung so weit getrieben, daß sie den so halbierten Faust des ersten Teils, den alten und den jungen, von zwei verschiedenen Darstellern spielen lassen. Und fast in einer eden Tageskritik über den Faust wird man den mythisch gewordenen völlig falschen Gemeinplatz finden: „Einen wirklich idealen Darsteller des Faust gibt es nicht und wird es wohl niemals geben." Gegen diese durch ihre ewige Wiederholung ärgerliche Verkehrtheit muß einmal protestiert werden.

Zunächst ist der Faust in seinem ‚hochgewölbten, engen, gotischen Studierzimmer'·gar kein alter Mann.

„Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm,
Meine Schüler an der Nase herum."

Zehn Jahre erst, wahrlich eine kurze Frist, wenn man daran denkt, daß zur Erlangung der Lehrwürde in jenen Zeiten gar kein hohes Alter verlangt wurde, und Melanchthon schon mit einundzwanzig Jahren als Professor in Wittenberg Collegia las. Auch in den Volksbüchern ist es der junge Doktor Faust, der sich an der linken Hand ein Aederlein öffnet und mit seinem Blut dem Teufel verschreibt, im Gegensatz zu dem alten Faust, dessen Seele der Satan holt, und der da geworden war „ein höckeriges Männchen von dürrer Gestalt mit einem kleinen grauen Bärtlein". Und so verrät auch bei Goethe kein Vers, daß sein Faust ein alter vertrockneter Stubenhocker mit einer Greisenseele sein muß, ehe er den Feuertrank der Hexe hinunterschluckt. (Die einzige Aeußerung des Faust zu Mephisto in der Hexenküche, die hierauf bezogen wird: „Und schafft die Sudelköcherei wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?", muß doch wohl so gedeutet werden, daß Faust gleichsam neu geboren werden und die dreißig Jahre, die er zählt, ganz vom Leibe haben will.) Man lese sich daraufhin nochmals den ersten langen Monolog durch, und man wird überrascht sein über das typisch jünglings-

hafte, das unruhige, gehetzte, trotzige, stürmische Wesen, das aus diesen Versen hervorbricht bis zu dem wertherartigen Schluß, da er diesem seinem qualvollen Dasein selber ein Ende setzen will. („Nun komm herab, krystallne reine Schale ...") Ich wüßte in der ganzen Literatur nichts, was die Jahre des Jünglings vor dem Mannesalter mit ihrer Ruhelosigkeit, ihrem schmerzenden Auf und Ab der Gefühle, ihrer Schwärmerei, die noch keinen Anker in einer festen Weltanschauung gefunden hat, besser kennzeichnete als jene ersten — schönsten deutschen — Verse des Faust. Im Munde eines alten mürrischen Graukopfs, der längst, ohne daß es ihm mehr das Herz verbrennt, erkannt hat, daß wir nichts wissen können, sind diese Verse geradezu undenkbar. Es heißt den ganzen Entwicklungsgang des Menschen Faust bei Goethe vom einsamen Zauberer und Geisterbeschwörer bis zum großen Werkmeister und Mitmenschen vergessen, der vor seinem Tode die Worte findet: „Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen. Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben." Der Weg bis zu diesen Versen im fünften Akt des zweiten Teils von jenem berühmten: „Es möchte kein Hund so länger leben!" an ist eben so lang, wie die Strecke vom Jüngling bis zum Greise ist. Und schon aus diesem Grunde wäre der Darsteller des Faust gezwungen, ihn am Anfang, da er mit Geistern verkehrt und sich im Drange nach Erkenntnis zerquält, als einen jungen Menschen titanisch zu spielen. Der graue, hustende, verbitterte Bücherwurm, der uns statt dessen meist verabfolgt wird, hat mit dem prometheïschen Jüngling Goethe, der sich in den Tagen des Sturms und Drangs diesen Faust als ein Stück von seiner Seele schrieb, nicht das Geringste zu schaffen.

In Wahrheit, und dies ist der zweite starke Beweis gegen jene falsche Auffassung, verändert der Hexentrank den Faust innerlich, unter der Haut, nicht im Geringsten. In seinem Wesen bleibt er ganz derselbe. Es wird kein richtiger Liebhaber, kein Galan und Frauenheld aus ihm, wie Mephistopheles falsch prophezeit hat. Denn daß Gretchens Freund ein Meister in der ars amandi ist, wird keiner behaupten können. Er vermag es gar nicht zu lieben, die Liebe wie etwas Süßes zu genießen. Sie stillt seinen Hunger nur auf flüchtige Augenblicke. Ja, er vergißt geradezu die Geliebte schon vor dem letzten höchsten Genuß, in Wald und Höhle sitzend, und Mephisto muß die fast erloschene Flamme erst von neuem anfachen. Wie es ihm in seiner Studierstube schöner erscheint, von allem Wissensqualm entladen, sich im Tau des Monds gesund zu baden, so lockt es ihn auch jetzt mehr noch, auf den Gebirgen zu liegen und alle sechs Tagewerk im Busen zu fühlen, als an die Brüste des geliebten Gretchens. Kein Riß klafft zwischen dem Faust, der seinen Wagner und seine Bildungsphilisterei verhöhnt und sich mit ihm am Ostertag unter das Volk mischt, und jenem Faust, der sein Mädchen über seine Religion belehren will. Der Schluck aus der Hexenküche macht ihn weder fröhlicher, noch innerlich leichter, ändert darum höchstens seinen äußern Habitus, seine Eigenart um kein Jota. Der Schauspieler, der glaubt, er müsse, bevor er Gretchen an-

spricht, mit seiner neuen Tracht in seiner Garderobe auch eine neue Seele anlegen, und meint: Nun muß ich jung kommen! versteht Goethe und damit seine Aufgabe durchaus falsch. Der Faust Goethes als Rolle, als Abbild eines Menschen ist eine ganz geschlossene, einheitliche Schöpfung, und jener Trank, den die Hexe bereitet, ist ein Symbol dafür, daß Faust ein andres Leben probiert, eine neue Lebensart beginnt und aus einem Gelehrten ein Weltmann wird. Die Schale wechselt, der Kern bleibt, und der Trank hat nur den Zweck, ihn fähig zu machen, ein homme du monde zu sein. Wenn Mephisto hofft, daß damit eine Art Don Juan, ein sich in Liebe schnell auslebender Wüstling aus Faust werden würde („Du siehst mit diesem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe"), so ist dies eben der erste große Rechenfehler bei seiner falschen Beurteilung des Faust, die nachher den Teufel um sein Opfer bringt.

Darum darf der Faust als Rolle nicht wie ein zwiefarbenes Kleid in zwei Stücke zerschnitten und aus ihm ein alter und ein junger gemacht werden. Denn es ist ein einziger Mensch mit seinem Charakter, das Spiegelbild und Selbstkonterfei des Jünglings Goethe, das er im Faust unter unsäglichen, unzähligen Qualen aufgezeichnet hat, und als solches das schönste Selbstbildnis, das wir von einem Dichter besitzen.

Der Theaterkuß / von Theodor Lessing

1

Der philosophierende Kater Hidigeigei, der sich die Frage vorlegt: „Warum küssen sich die Menschen?" kommt bekanntlich zu dem Resultat, daß es beim Küssen sich wohl um eine mildere Abart von gegenseitigem Fressen handeln dürfte. Und das ist in der Tat ein philosophischer Standpunkt. Trotz der entgegenstehenden Anschauung Darwins scheint mir Hidigeigeis Idee, daß der Kuß das letzte Ueberbleibsel des Triebes zum Einanderfressen ist, biologisch in der Tat haltbar zu sein. Unsre Sprache kennt die schöne Wendung: „Sie wollen sich vor Liebe fressen." Darin liegt viel Tiefe! Es liegt darin ein Hinweis auf den naturhistorischen Ursprung der sogenannten Liebe, auf die Genealogie ihres geläufigsten Symbols, des Kusses ... Es ist der unverwüstlichste, tiefste Impuls des neugeborenen Menschenkindes, jeden Gegenstand, dessen es habhaft werden kann, an die Lippen zu führen. Das ist ein Impuls des Sichbemächtigen- oder Sicheinverleibenwollens. Die Lippen sind die Pförtner des Organismus. Sie sind die Lager der zartesten, reizbarsten Nervenkomplexe; das Tor zum Inneren, zum Innenleben des Menschen. Dieser Pförtner aber hat die Gegenstände der Außennatur auf Freßbarkeit oder Nichtfreßbarkeit zu prüfen. Wir wissen nach gerade, daß das ‚Liebesleben' in der Natur, das geschlecht-

liche Sichverschlingen in Tier- und Pflanzenwelt in der Regel damit endet, daß der eine Teil vom andern gefressen wird; meistens das Männchen vom Weibchen. Noch bei Homer erhält die Frau das merkwürdige Beiwort: die männerfressende. In zahllosen Fällen des Naturlebens ist Hunger und Gattungstrieb unentwirrbar verwoben. Der Wunsch, sich des andern Lebens zu bemächtigen und es in sich einzuverleiben, tritt auf der primitivsten Daseinsstufe zugleich als Hunger und als Geschlechtsleben auf. Die wissenschaftliche Genealogie der Liebe müßte auf dieses primitivste Erlebnis des Hungerns zurückgreifen. Sie würde die tiefe Wahrheit verstehen lehren, die das christliche Mysterium des heiligen Abendmahls verhüllt. Die Liebe zum Gottes- und Menschensohn, die tiefste Erhabenheit, die es gibt, ist in ein momentanes ‚Verspeisen' Gottes gekleidet. Die letzte Hingabe und Hinnahme, die äußerste Selbsterweiterung und Entselbstung, die die Seele erleben kannn, konzentriert sich hier wieder in den primitiven Akt des Essens und Trinkens . . .

2

Die mit Recht so allgemein beliebte Liebe verbirgt also auch in ihren erhabensten Formen die grobe psychologische Wurzel, den Einverleibe- und Stofferweiterungstrieb. Aber darum ist sie doch kein Einverleibetrieb. Sie hat vielmehr eine Geschichte! Und das Symbol dieser Geschichte ist der Kuß in seinen unzähligen zarten Stufen und Entwicklungsformen.

Wo nun alle diese Stufen übersprungen, diese Entwicklungsformen wieder ignoriert werden, da tritt ein Atavismus ein; ein Rückschlag; eine Entartung; ein Zerfall errungener ästhetischer Kultur. An diesem Atavismus hat das Theater Anteil, das Theater, das vom Kunstunverstand heute noch als eine Domäne der Liebe betrachtet wird, an dem auch in der Tat, mehr noch als im modernen Leben ohnehin, die Liebe eine vereinseitigte, übersteigerte, unberechtigte Herrschaft übt. Man schwankt zwischen Prüderie und Primitivität. Der Vorstand der Bühnengenossenschaften beschäftigt sich in allen Ländern mit der Frage des Theaterkusses. An den Hoftheatern, zumal an den Theatern unsrer kleinen deutschen Residenzen, wo das merkwürdige Phänomen des Hofschauspielerstandes, wie ehemals des Hofnarren gedeiht, bestehen Bühnenvorschriften, Comments, die (wenigstens auf dem Papier) das Austeilen oder Akzeptieren realer Küsse auf der Bühne verbieten. Umgekehrt, an den kleinen Provinztheatern und Schmieren, füllen Liebesinteressen wesentlich die Seele der Schauspielerin und des Schauspielers. An den großen Opern wird das Küssen des Partners mit bestimmten, meistens beleidigend niedrig fixierten Konventionalstrafen belegt. An den Privattheatern wird dem ‚Ausleben der Sinne' auf offener Szene keine Schranke gesetzt, und das Publikum würde seine begehrtesten Sensationen vermissen, wenn es nicht durchs Opernglas beobachten könnte, wie der junge Siegfried der schlummernden Brunhild den minutenlangen Dauerkuß erteilt. Wie soll sich die Theaterästhetik zu dieser Kußfrage stellen?

(Fortsetzung folgt)

Leoncavallo und Blech / von Sperando

Gregor verfährt nach dem Rezept seiner Kollegen vom Schauspiel. Nun müssen auch wir büßen für seinen Ehrgeiz, uns fesselnde, aber die Kasse angreifende Experimente zu bieten. Man versteht, daß seine Lage schwierig ist, und man verzeiht, vorausgesetzt, daß das Zugeständnis an den Geschmack nicht zu sehr gegen den guten Ton verstößt.

Alle Vorbedingungen für eine finanzielle Aufbesserung der Komischen Oper erfüllt Leoncavallo. Er hat einen sichern Instinkt für wirksame Texte, weiß sie für seine besondern musikalischen Zwecke vortrefflich zuzustutzen, und auch die wohlapprobierten fragwürdigen Mittel, die solche Zwecke heiligen, stehen ihm jederzeit zur Verfügung. Der Bajazzimann steht etwa zwischen dem bereits erledigten Mascagni und zwischen Puccini. Gegenüber Mascagni ist er ein gediegener Musiker, und die Kluft, die ihn an Gediegenheit und Eigenart von Puccini trennt, überbrückt er durch ein Bühnenblut ersten Ranges. Da seine Muse ihn mit musikalischen Gedanken ziemlich kurz hält, findet auch er den Weg nach Frankreich, und das Bündnis der italienischen Lyrismen mit französischer Pikanterie trägt ihm bessere Früchte, als seinem Landsmann Puccini, der ja eben über der dramatischen Wirkung seine musikalischen Liebhabereien nicht vergessen kann. Und darum steht Puccini unserm Herzen nahe.

Ueber den Wert oder Unwert von ‚Zaza' ist kein Wort zu verlieren. Es ist ja bekanntlich absurd, selbst an einen modernen Operntext mit den Ansprüchen des Schauspielbesuchers heranzugehen. Die Lücken zwischen den obligaten Höhepunkten werden durch die Ausläufer und Zweige der musikalischen Knospen ausgefüllt. In dieser ‚Zaza', die sich höchst anspruchsvoll an die Tränendrüsen wendet, wird aber mit Effekten und Höhepunkten ein solcher Aufwand getrieben, daß man sich die Ueberfülle von Wohlklang sehnlichst wegwünscht. Mit der unbedenklichen Naivität, die Leoncavallo von jeher kennzeichnet, werden die banalen, die Rührung herankommandierenden Intervalle aneinandergereiht. Und da der letzte Akt, in dem der Komponist seinem Herzen unausgesetzt Luft macht, mit einer lebenswahren Trivialität und ohne Knalleffekt verläuft, so gehört schon ein Quantum musikalischer Unbefangenheit dazu, in seinem Zwerchfell nicht berührt zu werden. Die komische Wirkung wird verdreifacht durch die Sprache des Textbuches, die sich gegen jede Veredlung durch die Mittel der Musik aus Leibeskräften wehrt. Bietet also dem Maëstro Leoncavallo das Buch, das er gewählt, mehr Anlaß, als ihm von rechtswegen lieb sein kann, seine Schwäche zu betonen (die er ja für seine Stärke hält), so ist klar, daß er die Wirkung seiner gut aufgebauten ‚Bajazzi' nicht erreicht hat. Es giebt aber Augenblicke, wo auch er einen höhern Maßstab verträgt. Gar kein Zweifel: selbst er entwickelt gelegentlich den Ehrgeiz des Musikers. Und während er in den lyrischen Phrasen uner-

träglich homophon wird und die Streicher zu Mitschuldigen der menschlichen Stimme macht, ist er in seinem Humor durchaus anständig. Da entschließt er sich zu einer Mehrstimmigkeit, zu einer thematischen Arbeit, die seinem Können Ehre machen. Da giebt er harmonische Würzen, die auch dem verwöhnten Gaumen behagen. Doch trotz manchen interessanten Einzelheiten wird man immer und immer wiederholen: Die Tendenzen dieses begabten Leoncavallo mit dem echt italienischen Bühneninstinkt verstimmen. Sein System von abgebrauchten Wendungen behält die Oberhand, wenn es sich um die Gesamtabschätzung seines Werkes handelt.

War sich Gregor sehr wohl im Klaren darüber, daß er mit dem Was der Aufführung seinen Ruf als Operndirektor nicht erhöhen könne, so wollte er mindestens durch das Wie wirken. Man wird einwenden: Das tun die Direktoren der Operettentheater auch, die eingestandermaßen nur Geld verdienen wollen. Nun, wie dem auch sei, man wird sich darüber freuen, daß nicht nur der theatralische, sondern auch der musikalische Eindruck vor dem Richterstuhl selbst der höchsten Kritik besteht. Eva von der Osten hat gegen die Gewohnheit der Gäste, das Ensemble durch eine Sololeistung zu stören, in sehr anerkennenswerter und angenehmer Weise verstoßen. Zuerst faßte sie die Zaza, die Varieteedame, derb an, wuchs aber im Laufe des Abends zu einer Größe, um die sich alle übrigen Mitwirkenden scharten. Namentlich wußte sie die ununterbrochene Rührseligkeit zu differenzieren und ihr, soweit es in ihren Kräften stand, die komische Wirkung zu nehmen. Sie war an Urwüchsigkeit Franz Naval überlegen, der die chronischen Schwächen seiner Stimme nur mit Feinheit in Gesangs- und Lebensmanieren zu übertünchen vermag. Desider Zador wieder empfahl sich uns nicht nur als Stimmriese, sondern auch als eindrucksfähiger Künstler. Tango war dieser Aufgabe gewachsen. Und im übrigen fiel ein blauer Salon angenehm auf.

Hier ‚Pelleas und Melisande‘ hier ‚Zaza‘: zwei Welten stehen einander gegenüber. Sie haben in der Komischen Oper Raum. Man wird die Leistungsfähigkeit, die Vielseitigkeit dieser Bühne zu schätzen wissen. Man wird sich freuen, daß die graue Theorie des Herrn Gregor, der immer von falschen, unmusikalischen Voraussetzungen ausgeht, durch den Zwang der Praxis überwunden wird. Und aus diesem Grunde wünsche ich auch, daß diese als Ganzes fragwürdige ‚Zaza‘ sich wenigstens in einer Beziehung nicht als problematisch erweisen möge. Wenn ich schließlich alle Faktoren zusammen rechne, die den Erfolg beim Publikum zuwege bringen, so muß ich sagen: viele gibt es nicht, die einen Operndirektor nach diesem Rezept selig machen könnten. Gar mancher besitzt wohl die nötige Skrupellosigkeit, nicht aber die Fähigkeit dazu.

Man brauchte nur ein paar Tage nachher ‚La Habanera‘, die dreiaktige Oper Raoul Laparres, zu erleben, um sich beinahe in Hochachtung für Leoncavallo hineinzureden. Hätte das Opernhaus irgendwelchen Anspruch auf Absolution, wenn es uns einen Schmarren vorsetzt — einen neuen

neben den vielen ältern oder den auf dieses Niveau herabgedrückten Wertobjekten — dann könnte man auch in diesem sehr schwierigen Falle beide Augen und Ohren zudrücken. Aber man weiß, wie es darum steht. Und das Seltsame dabei ist, daß hier ein von der Talentlosigkeit wohlvorbereitetes Attentat gegen jeden guten Geschmack zugleich auf ideellem und materiellem Gebiet Fiasko erlitt. Soll man schadenfroh sein und es dem Königlichen Institut gönnen, daß es in Herrn Dröscher einen stilvollen Uebersetzer dieser Novität besitzt, und daß wahrscheinlich derselbe Herr ein Hauptverdienst an der Verpflanzung dieser negativen Sensation nach Berlin für sich beanspruchen darf? Die Einreihung in die Werke des Verismo tut dem schlecht gezimmerten Machwerk zu viel Ehre an. Genug!

Leo Blech, der Komponist der komischen Oper ‚Versiegelt‘, mußte als Königlicher Kapellmeister selbst die Ertötung des künstlerischen Eindrucks besorgen, den sein Opus im Hause zurückgelassen hatte. Auch der Kritiker wird immer über das haushohe Hindernis der ‚Habanera‘ stolpern, wenn er sich auf Blechs reizenden Einakter besinnen will. Das ist recht peinlich, und stellt der massenpsychologischen Kenntnis der Leitung des Opernhauses kein günstiges Zeugnis aus. Ich will das Talent unsers Komponisten nicht überschätzen, der sich mit Batka und Pordes-Milo verbündet hat, um dem Genre der komischen Oper eine Kostbarkeit zu schenken. Ich meine, daß Blech absichtlich Harmlosigkeiten sucht, weil er starken Verwicklungen nicht gewachsen wäre. Er ist ein feines Talent, dessen Kunstverstand allmählich ausgereift ist. Gab es in seinen frühern Werken noch Widersprüche zwischen Zielen und Mitteln, trat ein mit allzu schweren Accenten belastetes Orchester den Singstimmen oft feindlich gegenüber, so ist jetzt der Ausgleich beinahe erreicht. So sehe ich denn das Persönliche Blechs in der Technik, die in bewundernswerter Weise aus dem, was Vergangenheit und Gegenwart geschaffen, einen für die Zukunft wertvollen Extrakt gewinnt, zwischen reizvollen Nummern und empfundenem Sprachgesang meisterhaft vermittelt. Mehr ist in einer Zeit, die noch unter den Wirkungen des Giganten Wagner leidet, nicht zu verlangen. Aber Leo Blech ist kein Eklektiker, und er besitzt Selbstkritik genug, auch in der Erfindung, die sich oft in bekannten Intervallen hält, einer offenbaren Anlehnung aus dem Wege zu gehen. Da ist einer, d'Albert, der über dem technischen Problem, das er meisterhaft löst, dieses andre in gefährlicher Weise vernachlässigt hat. Ich halte darum Blech für das größere Talent.

Wird unsre zukünftige komische Oper denn anders als harmlos sein? Wird ihr darum je das große Publikum gehören? Diese Frage muß man aufwerfen. Es ist klar, daß in der Simplicissimuszeit, in einem Zeitalter, in dem das Pikante den Witz durchsetzt, die komische Oper neben der Operette einen schweren Kampf zu bestehen hat. Vorsichtig muß sie ihren Weg gehen, muß stets den Gegensatz zur Schlagermusik betonen. Aber indem sie es tut, wird sie ebenso nur zur geistigen Elite sprechen, wie das poetische, feine Dialogdrama sich nur an einen begrenzten Kreis

wendet. Es ist also nicht unbedingt wahr, daß auf dem Felde der komischen Oper Lorbeeren und Tantiemen zu finden sind. Ganz im Gegenteil. Ob nach größerer oder geringerer Spannung zwei Paare in den Hafen der Ehe einlaufen, ist daher recht gleichgültig. Wenn ein solcher Ausgang überhaupt möglich ist, dann hat die in diesem Falle nicht geringe Geschicklichkeit der Textdichter für den äußern Erfolg vergebliche Arbeit getan. Denn das Premierenpublikum entscheidet ja bekanntlich nicht.

Ich denke mir die Aufführung auf einen leichtern Ton gestimmt. Man wird sich die Illusion, daß Herr Knüpfer eine komische Ader habe, mit der Zeit abgewöhnen müssen. Die übrigen, Fräulein Hempel in erster Linie, mühten sich mit Erfolg, gegen den Ballast der Antikomik und Undeutlichkeit Knüpfers aufzukommen. Und da das zwischen Mozart und den Meistersingern schwebende Orchester unter Blechs Leitung eine prachtvolle Geschmeidigkeit und Klangschönheit erreichte, so war es mindestens ein Fest für das Ohr und für den Kunstverstand. Solange die Pikanterie den Humor bezwingt, ist mehr nicht zu hoffen.

Drama und Landschaft / von Sigmund Simon

Man wird nicht verfehlen, wie vor seinem gesamten Werke, so auch vor den jetzt bei Fritz Gurlitt in Berlin ausgestellten Entwürfen Ludwigs von Hofmann für die Wandmalereien des weimarer Hoftheaters von dem Griechischen ihres Wesens und ihrer Haltung zu sprechen. Ich betrachte diese herrliche Zier eines festlichen Hauses. Ich betrachte den schreitenden Zug des dunklen Gottes, dessen Stab die heilige Verzückung weckt, den Reigen der erwählten Jungfrauen, die ihm folgen, die Kränzewindenden und die die mächtigen weißen Sterne weiden, den Sandalenbinder und die sich mit dem bunten Wollenbande schmückt, den Flötenbläser und den Chor, die heilend gütigen und die fackelschwingend finstern Dämonen. Ich sehe ihre unberührte Seele aus dem Innern dieser Gestalten brechen und die nackte sich preisgeben in einem glühend edelsteinhellen Glanze — in einem opalenen Gelb und einem Weiß der jungen Blüte, in dem überhauchten Blau der dunklen Trauben und dem lichtern, durchsichtigen der Emaillen, in dem Grün des hellen Edelrosts und dem blassen Rot der Kakteenblume. Ich sehe sie gehüllt in einem wie aus der veilchenfarbenen Seele südlicher Meere und dem goldnen Hauch des Zephyrs, der über sie hinweht, zauberisch gemischten Lichte, das ihre Reinheit eben so sehr zu bedeuten wie es von ihr gebildet scheint. Blumenhaft unschuldig ist die Nacktheit dieser Frauen, die von der Scham nicht mehr wissen als die schönen Tiere, mit denen sie spielen; kindlich hell, ohne Aufhören, gleichsam sich badend in irgend einem Elemente einer goldenen Rein-

heit, ist dieser göttliche Leib. Die Brüste dieser Frauen sind unschuldig, ihre Umarmung kennt kein Fieber, und ihr Schoß gebiert ohne Schmerzen; ihre Seele ruht unbeschwert von Zweifel, Frage, Traum und Begier und wirft keine Schleier über das Leuchten ihres Auges; ihr Tod ist ein angstlos sanftes Erlöschen, um das sie nicht bitterer klagen, als es zarte Tiere vor der dunklen Kühle des Abends tun; ich sehe einen von während fieberlosen Entzückungen erfüllten und erhaltenen, von Sehnsucht und Erinnerung freien, einen so hafisisch hellen Menschen, daß ich mich zweifelnd finde, ob man die Vision eines also schwerlosen, eines aller Schatten so strahlend freien Daseins statt griechischen nicht eher über- oder, wenn man will, noch nicht griechischen Geistes heißen müßte. Gewiß, auch die Griechen wußten um diese Unschuld, in der die Wildheit tierisch-menschlichen Rasens erlischt wie die zitternde Schwüle des Sommers in der durchsichtig kühlen Helle des Herbstes; und die Sehnsucht nach keinem andern als diesem Lichte, das die Schatten aller verzehrt und aufgetrunken hat, ist es, die den ewigen Leib ihrer goldenen Götter schimmern läßt und ihr Lächeln mit unsterblicher Lockung erfüllt. Doch die Griechen wußten auch, daß der furchtbare Geier, die finster schwelende ewige Begier, den parakletischen Entflammer des heiligen Feuers zerfleischt; daß die Unschuld vor der Frage erschrickt und flieht, wie Eros vor der Leuchte Psyches; daß die Frage, die den Schmerz des Zweifels und das dunkle Glück eines unstillbaren Verlangens weckt, uns unendliche und furchtbare Wanderungen machen läßt; daß sie uns durch den Tod hindurchführt gleich Psyche. Wir sollen, gleich ihr, wandernd uns läutern und uns einer höhern Vollkommenheit, als die unser kindlich ungebrochenes, schuldlos reines Dasein besaß, bereiten, indem wir am Ende der schweren Wege, auf die unsre Schuld uns stieß, die tiefere, leidenschaftlichere und herrlichere einer durch alle Erfahrungen versuchten und gekrönten Unschuld finden. Dieser mühvoll ernste Pilgrimsgang, den der aus dem fessellosen Traume eines tänzerisch unbelasteten Daseins schaudernd erwachende Mensch antritt, dieses sehnsüchtig sich emporschwingende Verlangen nach einer zweiten, letzten, göttlich unstörbaren Unschuld, als welches der Geist der Musik ist, gebiert die Tragödie und steigt erschüttert empor aus den dunklen, wehvollen, flehend gewaltigen Schreien des Chors. In der Tragödie haben wir gelernt, das tiefste Gleichnis griechischen Wesens zu sehen, und der Mensch Ludwigs von Hofmann kennt nicht die Tragödie, das Geschick des von einem Gotte gebrochenen und gebundenen und darum unendlich nach einer übermenschlichen Heilung und Freiheit verlangenden Menschen, sondern nur den Tanz, dieses Bild des von keinem Gotte noch erweckten und verstörten, sehnsuchtslosen, kindhaft ungefährdet von der Welle jeder schönen Zufälligkeit getragenen Menschen. Hofmann ist nie sicherer, glücklicher und freier, als in seinen Darstellungen von Tänzen. Wie schön hat er nicht mit einem Strich, der so schwebend, entzückt, weich und rhythmisch-gehalten wie das Schreiten dieser Tänzerin ist, die Phantasien der Ruth Saint Denis beschrieben.

Für den Menschen des Tanzes ist die Landschaft ein wie sein Geschick so Helles, ein durchsichtig klarer Spiegel seiner glückseligen Freiheit, ein schönes Gewand, in das sich die Freude seiner Seele hüllt, wie in die durch sein Spiel schimmernd bewegten Schleier die Herrlichkeit seines Leibes; für uns, für den Menschen der Tragödie, ist sie ein Drohendes, Unergründliches, Fremdes und Schweres, dem wir so nahe und so fern sind wie unsrer Sehnsucht, und das dunkel, glühend und leidenschaftlich ist, wie sie. Solcher Art empfundene Landschaften sind die Entwürfe Hofmanns zu ‚Aglavaine und Selysette', und vielleicht wird man es nun nicht paradox nennen, wenn ich sage, daß mir diese dunklen Szenen — diese düster stillen Teiche, diese lastend wilden Felsen unter einem glanzlos schweren Himmel, dieses Meer, das vor der bangen Stille des abendlich erlöschenden Lichtes schaudernd fröstelt und erbebt, diese finsteren Baumkronen, die sich schwer wie eine Drohung gegen die Häuser der Menschen neigen — daß diese Darstellungen mir das Griechische im Werke Hofmanns deutlicher werden lassen als jene andern, in denen es die gemeine Betrachtung vorzüglich zu finden gewohnt ist. Diese Landschaft, selber dem Schicksal nicht unterworfen, aber als ein ruhend Unendliches, Nieerschüttertes das allumfassende gewaltig bedeutend, ist das Gegenbild des tragischen Menschen, seiner unendlichen Bewegung, die durch den Schauder seiner Zerrissenheiten hindurch die ewige Heilung, ein von keinem Gotte mehr zu verwirrendes Ruhen in einem unstörbaren Mittelpunkte sucht. In der Landschaft, in ihrem Schweigen, in ihrer Tiefe, Weite und Grenzlosigkeit, steht der bewegte, stürmische, ausschreitend ins Ferne begehrende, belastet vom drängend Schweren sich befreiende Mensch der Tragödie einsam. Jede Bewegung seiner der furchtbaren Fesselung sich entringenden Glieder ist sichtbar, wie die Freiskulptur im Raume, zu dem sie sich, ihn beherrschend und mit ihm spielend, so sehr als von ihm gebildet und ihm untertan, in ewigem Widerspiel der Kräfte verhält, wie der tragische Mensch zu dem schicksalhaft Mächtigen, dem sich hinzugeben ihn so sehr verlangt wie: es zu besiegen. Wie nun das Sinnbild des tragischen Menschen die Freiskulptur und der Hintergrund seines Daseins die Landschaft, so ist dasjenige des untragischen Menschen Maeterlincks — des schmerzlich verstrickten, getrieben angstvollen, leidend bestimmten Menschen seiner Passionsspiele — das Relief, das nur halb aus einer Fläche hervortritt, die es nicht verlassen kann, und die Umwelt, die sein Geschick umschließt, ist nicht die Landschaft, keine brausend mächtige Weite und Unbegrenztheit, sondern die starr umschriebene, gebundene und tiefenlose Fläche des Gobelins. Das Passionsspiel verhält sich zur Tragödie wie die Freiskulptur zum Relief, wie das Bild der Landschaft zum Gobelin, und darum darf man den Menschen Maeterlincks nicht (gleichsam von allen Seiten sichtbar, wie durch die michelangelesk überschwängliche Bewegung seines übermenschlichen Handelns und Leidens der tragische Mensch erscheint) in die Landschaft, in den freien Raum, in eine plastische Dekoration stellen. Man muß ihn, dessen Wesen,

an ein fremdes Geschick gebunden und halb in ihm verborgen, niemals völlig sichtbar wird, vor einer die freie Bewegung seiner Gestalt fesselnden und sie bestimmenden tiefenlosen Fläche sich bewegen lassen, kaum von ihr sich lösend und an sie gebunden, wie die Gestalten des Reliefs an den Zwang des harten Steins — ohne Metapher gesprochen: man darf Maeterlinck in keiner andern als einer gobelinartigen Dekoration spielen. Eine Szene dieser Art hat Reinhardt dem Spiel von Aglavaine und Selysette, diesem wundervollen Traum der Kammerspiele, gegeben; die schönsten Entwürfe Hofmanns, diese Visionen tragischer Landschaften, hat er nicht verwandt.

Aus einem Briefe an das Fräulein F. L./ von Peter Altenberg

Einer Frauenseele lauschen können, ist alles! Nichts an ihr geringschätzen und mißtrauisch betrachten, und vieles, vieles achten, was beachtenswert wäre!

‚Liebe' ist das verlogenste Wort, das ich kenne; denn es kommt aus den dummen Abgründen hervor des Unbewußten! Das wahrhaftigste Wort hingegen ist ‚Verständnis'! Ein Mann und eine Frau müssen einen Einklang bilden, immer und überall, vor jedem Blumenbeete in einem Garten, vor dem Gesang eines Waldvogels, vor den genial-anmutigen Sprüngen eines wilden Tieres im Käfig, vor einem besondern Gebäude, vor einem besondern Kinde, vor einem besondern Gegenstande in der Auslage eines Geschäftes! Ueberall müssen sie sich von selbst und mühelos finden, ein jeder der geheimnisvoll-zärtliche Spiegel des andern!

Wehe vor allem der armen Frau, die darin Konzessionen machte! Früher oder später rächte es sich bitterlichst an ihr! Gott sieht herab und straft die Stunden der Leichtgläubigkeiten! Er ehrt die Sucherinnen, die nie finden! Er hat sie bedacht mit einer zarten und eigentlich unergründlichen Organisation, die Tag und Nacht rastlos ein Verständnis sucht bei irgend Einem in der verständnislosen Menge!

„Ich habe Dich lieb, weil Du so gehst, so stehst, so sitzest, so Deine Arme, Deine Hände hältst, so den Kopf senkest, und so blickst — — —", ist für die Frau eine tiefere Genugtuung, eine heilsamere Arznei für Melancholie und Hysterie, als das Stammeln der Leidenschaftlichkeiten, das überrumpelt, betört, und schwächer entläßt, als man vordem gewesen ist!



Kasperletheater

Spulen-Spiele / von Unflat

Lerne dichten, ohne zu sprechen

Aus Paris, das sich seiner unverlierbaren Führerschaft im Theaterwesen damit aufs neue würdig gezeigt hat, kamen uns die Vertreter der Société cinématographique des auteurs dramatiques et des gens de lettres. Hochdramatische Bildertexte erster Qualität, unzerreißbare Spannung und brennend moderne Stoffe für Sport, Reise, Herz und Phantasie, konfektionierbar nur mit ragenden Bühnenkräften, wurden stark gefragt und notierten so günstige Anfangskurse, daß ein Sturm von Angeboten auf den Markt geworfen zu werden droht. Die dramaturgischen Umwälzungen, die die geniale technische Neuerung mit sich bringt, sind so radikal, daß das ganze bisherige Drama von Aischylos bis auf Schiller und Ferdinand Bonn als eine tote Epoche abscheidet. Der größte Teil des Bühnenspielraums mit den Künstlergarderoben wird in Badeanstalten oder intime Restaurants verwandelt. Die Drehbühnen werden in den Warenhäusern aufgestellt und laufen dort gratis als Karussells mit kompletten Zimmereinrichtungen für obdachlose Damen der bessern Stände. Die Dramaturgen atmen auf; ihre entnervende, menschenunwürdige Tätigkeit, jeden Quartalsersten ein Manuskript auf Titel und Autorenadresse hin prüfen zu müssen, ist auf ein Sechzigstel reduziert. Denn früher schrieb man Spiele für drei Stunden, jetzt für drei Minuten. Früher teilte man in Szenen und Akte ab, jetzt hat man das Meßband neben der Schreibmaschine und verwandelt alle Kilometer oder noch öfter. Früher waren das feinempfindende Sitzfleisch der Zuschauer, der Metteur des Theaterreporters und die Beleuchtungskosten die höchsten ästhetischen Instanzen für die Dauer der Vorstellung: jetzt ist es die Filmspule. Alles so unbedingt einleuchtende Vorteile, daß die Einführung der Spulen-Spiele oder Kilometromimodramen auf der ganzen Linie gesichert ist. Im ‚Verein deutscher Bühnenschriftsteller‘ konstatierte man mit einhelliger Befriedigung, daß nun endlich ein Mittel gefunden sei, die zwar unwesentliche, doch bisher unentbehrliche, grammatikalisch korrekte Sprache des Dialogs illusorisch zu machen. Oscar Blumenthal sandte sofort ein feinpointiertes Epigramm von fünfundzwanzig Strophen an das Berliner Tageblatt mit dem satirischen Refrain: Ich bin sprachlos.

Ueber die Werbe- und Demonstrationsversammlung selbst werden folgende Mitteilungen gemacht.

Hermann Sudermann, der persönlich nicht erschienen war, ließ durch seinen Vertreter, Direktor C. Hammer, erklären, der weltfremde Dichter habe blutenden Portemonnaies der dramatischen Kunst Valet gesagt, der gegenüber er sich auch nach reichlicher Nierenprüfung innerlich stets fremd gefühlt habe; er ziehe es vor, in der ländlichen Abgeschiedenheit der berliner Terrainspekulation seinen Kohl (Sehr richtig! Beifall und Zischen) zu bauen. Sollte aber an ihn das dringende Ansinnen gestellt werden, in den Aufsichtsrat der Gesellschaft zu treten, so würde er im Namen und im Interesse

der deutschen Kunst trotz seinen geschwächten Geisteskräften das große Opfer willig bringen.

Frank Wedekind, der sich dagegen einer mit den Jahren wachsenden Fruchtbarkeit rühmen darf, wie er das in der ehelichen Widmung zur ‚Zensur' ausgesprochen, kündigt der S. C. A. D. & G. L. mehrere Werke an. Er ist natürlich gewärtig, diesen Hinweis und diese Aufzählung als Marktgeschrei gedeutet zu sehen. Aber wer wie er sein Leben lang das ernsthafteste Bestreben gehabt hat, der lendenlahmen Literatur für die noch impotentern Literaten den Garaus zu machen, muß jetzt seinem Schöpfer auf den Knien danken, wenn er in diesem literaturlosen Theater die endliche Erfüllung seiner Wünsche sehen darf. In ‚Kochkunst' oder ‚Von Stufe zu Stufe' wird er selbst nur in drei (seine Frau nur in vier) Rollen dem Kinematographen statieren: als Literat Windelweich, Schriftsteller Katzendreck und Dichter Coelestin. Der erste Akt oder richtiger das erste Kilometer spielt in einem pariser Urinoir, das bekanntlich dem Benutzer große Bewegungsfreiheit gestattet und in dem Windelweich sein Todesurteil von den grellstarrenden Affichen liest. Im zweiten Kilometer, einem Lift der londoner Untergrundbahn, wird Windelweich durch eine blinde Sergeantin der Heilsarmee erlöst. Die patentamtlich geschützte dramaturgische Neuerung ist hier das Vorbeigleiten des Films in vertikaler Richtung, ein Fall, der weder Shakespeare noch Gustav Freytag bekannt gewesen ist. Im nächsten Kilometer, das in eine münchner Künstlerkneipe führt, greift die horizontale Bewegung (des Films) wieder Platz. Von dem vierten Bild, wo eine taufrische schweizer Sennerin den Dichter Coelestin vergeblich zu vergewaltigen sucht, saust eine vom Dichter eigens konstruierte Lawine (D. R. G. M.) mit dem keuschen Jüngling direkt in das Bureau einer berliner Großschmiere. Coelestin tritt siebzehn Dramaturgen die Plautze ein, legt an die auffallenden Dekorationen und Requisiten Feuer, entfaltet den besondern Stil, jagt ihm dem im eigenen Angstschweiß ersaufenden Direktor in den Rachen, verschluckt die klobige Regie samt der Drehbühne und zeigt sein neustes Kilometromimodama ‚Kaleika', das für den Zweck von den genialen Menschendarstellern Lavater, Lee, Roudinoff und Sylvester-Schäffer gestellt worden ist.

Felix Philippi plant ein Schauspiel ‚Proviant und Ballast', eine geschichtliche Verwebung des Eulenburgprozesses, des Gordon-Bennet-Rennens und der Balkanwirren.

Felix Holländer teilt mit, daß die bereits längst im Bureau des Deutschen Theaters ventilierte Idee der Spulen-Spiele in einem Kammerspielhause des Kammerspielhauses als ‚Kammerkientopp' unter dem Namen ‚Dete Pepe' realisiert werden würde. Auch sei schon ein geeigneter jüngerer Fachmann, Chauffeur oder Möbeltischler, mit der Aufgabe betraut, eine Hamletbearbeitung für das ‚Dete Pepe' herzustellen, in der sämtliche Rollen von Alexander Moissi agiert werden würden.

Interessant ist schließlich die Mitteilung, daß auch die Herren von der Theaterpresse, denen besonders das nun glücklicherweise veraltete Ausdrucksmittel der Sprache ein fühlbares berufliches Hindernis gewesen ist, durch die S. C. zur Oeffnung ihrer politischen Ader veranlaßt werden. Alfred Holzbock wird für die Spulen-Spiele lose Sittenbilder aus den höhern Gesellschaftsklassen zwischen Korfu, Bayreuth und der mondainen Friedrichstadt komponieren.

Rundschau

Oesterreicher

Die letzte Erinnerung Hermann Bahrs an Hamburg: der Theaterskandal im Thalia-Theater, wo seine Einakter ausgepfiffen wurden. Hallo, in Feindesland! Die Invasion seiner Truppen, das Wortgeplänkel seiner Dialoge wurde abgeschlagen — nun rückt er selbst heran. Hier bin ich, und ich sage euch zuvor: Ihr seid nicht ich. Ihr seid Deutsche und Hüter am Torweg der Welt, ich komme aus Oesterreich, darinnen seit dreihundert Jahren die Köpfe gemäht wurden, die aus der Finsternis zum Licht begehrten. Man hat an meinem Kopfe auch herumgehackt, und hundert Narben deckt die Mähne meines Haares. Man hat Verräter mich genannt und fast vernichtet, und dennoch wiederhol' ich nochmals laut: ich bin Oesterreicher. Herr Bahr, Johannes Brahms, Ihr Doppelgänger, hat bewiesen, daß ein Hamburger Wiener werden kann. Warum verweigern Sie's, zu uns zu zählen, und kommen als der Fremde? Wir, junge Wiener, sind als Europäer Deutsche, der Pulsschlag Deutschlands hat von unserm Blute auch, und unsre Zukunft ist Europa. Wir, alte Wiener, fühlen hinter uns ein Jahrtausend Welthistorie brennen, ohne rückwärtsschauend zu erstarren wie Lots Weib, da sie auf Sodom sah. Denn das Feuer der Vergangenheit ist heilig und wärmt unser Herz. Wir: das ist die erste Generation des neuen Oesterreich. Verliebte in die Zukunft wie Bahr, Burckhard, Salten, Verliebte in die Vergangenheit wie Hofmannsthal, Beer-Hofmann . . . sie alle eine Gemeinsamkeit: Wir; und deren künstlerische Verkörperung: Arthur Schnitzler. Und Hermann Bahr las aus Schnitzler. Hinter dem Theater unsrer Schmerzen steigen Schatten der Dämonen auf, die den Menschen in sein Schicksal stoßen. Letzte Dinge werden offenbar, un das Schweigen redet. Menschen kommen und agieren, Alltag ist in ihren Kleidern und in ihren Seelen: da beginnt ein Schimmern, das von innen kommt, ihre Leiber werden transparent und alle Schleich- und Seelenwege scharf und mathematisch eingegraben in ihr offenbartes Wesen. Es ist vollkommenste Durchdringung künstlerischer Absichten, wie Bahr liest: und Schnitzler ist ein großer Künstler. Burckhard, der Stämmigere, ist es nicht, es reden ihm zuviel Stimmen und Gegenstimmen in sein Werk hinein: der Jurist und der Antijurist, der Hofrat und der Antihofrat, der Waldmensch und der Hauptstädter. Da hat er denn den Dialog gleich bei der Hand: Stimme, Gegenstimme, punktum, fertig. Was mehr ist, ist vom Uebel — bei Burckhard. Es war nicht gut getan, daß Bahr nach Schnitzler Burckhard las. Nach Schnitzler nicht. Es hätte den Abend gefährden können, doch war er schon gewonnen. Hallo, in Feindesland! Ein Vorgefecht ging verloren, damals, im Thalia-Theater. Eine Schlacht ward gewonnen, heuer, in der Literarischen Gesellschaft. Und Hermann Bahr neigt sein Prophetenhaupt zum Dank. Seine Mähne tanzt nicht mehr in tausend Teufeleien, sein Bart strebt erdwärts, tiefer, tiefer. Die Schlachten sind geschlagen — und jeder hat sein Königreich: laßt

uns regieren. Der Prophet wird Patriarch. Und bleibt jung.

Leonhard Adelt

Herzog Boccaneras Ende

Der greise Herzog Simon Boccanera von Genua, um Macht und Thron und Leben bangend, fühlt, wie der einzige Mensch, den er liebt, wie sein Admiral Adorno dem Thron näher und näher rückt, nicht durch ihn, sondern gegen ihn und durch des Pöbels Gunst. Da begeht er, wie Saul an David, ein schauerliches Verbrechen an dem gleich einem Sohne Geliebten: auf des Herzogs Geheiß bereiten genuesische Schiffe dem genuesischen Admiral, da er gegen Pisa kämpft, eine vernichtende Niederlage. Adorno allein kehrt aus dem Blutbad zurück, mit ihm aber das schreckliche Wissen von der Tat des Herzogs und der Haß und die Pflicht, zu richten. Die Pflicht, den bisher gleich einem Vater Geliebten zu töten! Der aber bietet sich freiwillig dem Tode dar, da er einen Weg sieht, in und durch Adorno sich über den Tod hinaus fortzusetzen: indem er ihm seine Tochter Eleonore verlobt. Der Herzog empfängt aus der Hand des Admirals den Todesbecher und rufte ihn selbst noch zum Herzog aus. Nun glaubt er sich diesen einen Menschen wieder verbunden. Wie er aber sterbend um Liebe, um das eine Wort ‚Vater' fleht, da steht Adorno starr und: „Nur Todesehrfurcht zwingt mich still zu stehen. Doch wenn Ihr's wünscht, so geh ich meines Weges." So wie der Wind zwei Meereswellen, deren eine sich über die andre stürzt, um sie gierig einzutrinken oder wohllüstig von ihr eingetrunken zu werden, unbarmherzig auseinander reißt, so das Schicksal diese beiden Seelen. Die eine Welle wandert weiter über die Meere, nach einem Ziele hungernd, die andere aber liegt einsam und todesmatt im Dünensand. So stirbt Simon Boccanera in schauerlicher Einsamkeit. So eilt Adorno neuem Leben zu. Vielleicht daß durch Eleonora ein paar Tropfen Blutes beider sich mit einander vermischen!

Das Wundervolle an dieser zu einem einaktigen Drama (ist es überhaupt eines?) zusammengekrampften Dichtung Leo Greiners ist das Ineinanderglühen von Haß und Liebe. Schon in seinem ‚Liebeskönig' hat Greiner uns erleben lassen, wie beide aus einer Quelle, aus einer dunklen Leidenschaftlichkeit emporrauschen, zwillinghaft und wesensgleich, und wie sie erst im fahlgrauen Licht der Zufälligkeit sich zu dem einen oder andern, zu Haß oder Liebe anfärben. Und wie sie dann Menschen selig oder unselig machen! Unselig stirbt Boccanera, da er einen Menschen mit einer Liebe überschüttete, die so adimensional groß war, daß sie auch vor dem Hasse nicht zurückschreckte, nicht vor dem fürchterlichsten Verbrechen. So einsam, so elend, so groß lieben kann nur einer, der aus dem Hasse der Vielen die Kraft, den Einzigen zu lieben, gesogen hat: nur ein Despot kann so lieben.

Diese hier blos anzudeutende Idee wirkt in der Dichtung wuchtig ins Allgemeine, nicht aber immer mit gleicher Stärke ins Besondere, in die einzelnen Gestalten und ihre singuläre Belebtheit. Manches bleibt blaß, psychologisch unbefruchtet; manche Linie verläuft in krausen Zügen, ohne dem Ganzen eingegliedert zu sein. (Nur ästhetische Verlegenheitsarithmetik kann dann von Unmotiviertem, Unstimmigem sprechen!) Es ist, als ob dem Dichter aus einem Bilde, einer Vision die Idee erwachsen wäre, und als ob sich ihm erst nach dieser die Gestalten zu blutvollen Menschen geformt hätten.

Denn die Idee des Stückes ist stärker und beredter als die Menschen. (Das darf sie in einem Kunstwerke nie sein!) Die Menschen scheinen mehr Werkzeuge, Untertanen, als Träger, Verlebendiger, Vollender der Idee. Derselbe Fehler, dem Hebbel in seinen ‚Nibelungen' verfallen ist!

Die mannheimer Uraufführung des Werkes litt darunter, daß der karg und grade aufwachsenden Individualität Hans Godecks die Vielstimmigkeit des Herzogs und der schnörkel- und krümmungsreichen, wenn auch nicht immer echten Kunst Heinrich Götzens die eindeutige Wucht des Admirals anvertraut war. Dazu kam, daß Hagemanns Regie die große, die Tragödie erfüllende Szene zwischen Boccanera und Adorno nach dem für die tragische Oekonomie ganz unwichtigen Todestrunk verzetteln und verschleißen ließ. Diesen Mangel habe ich dem Intendanten ärger verdacht, als den andern: daß er es nicht vermochte, nach den Intentionen des Dichters die unruhige Umgrenztheit der Hofgesellschaft und die ehern ruhige Unbegrenztheit des Meeres lebendig werden zu lassen.

Hermann Sinsheimer

Leipziger Theater

Jawohl, wir sind auch noch da, wir von der Pleiße. Wir, die wir euern Richard Wagner schon als Hemdenmatz kannten, und wir, in deren Mitte Max Klinger kararische Blöcke wälzt, Max Reger Studentenchöre drillt, der blonde Lamprecht deutsche Geschichte macht und Ernst Horneffer, der Messiastöter, den germanischen Zonen eine neue Religion zimmert: wir könnens uns leisten, auch in theatralibus eigne Flämmlein leuchten zu lassen. Innerhalb zwanzig Tagen haben wir hier zwei Uraufführungen, ganz und gar eignen Gewächses: sowohl der Doktor Wilhelm Henzen, dessen Herzblut in vierzehn Tagen aufs Brettergerüst des leipziger Stadttheaters niedertropfen wird (‚Merschenopfer' heißt das Opus), wie auch der Doktor Heinrich Welcker, dessen ‚Pfarrer von Sankt Georgen' wir eben uraufgeführt haben, sind Bürger hiesiger Stadt . . .

Dieser Pfarrer Burckhardt deckt seinen (zum Vorstand des Vereins zur Begründung einer naturwissenschaftlichen Weltanschauung gewählten) Kantor Leberecht wider die Schikanen des Konsistoriums mit dem eignen Leibe. Dabei läuft er selber Gefahr, von der Orthodoxie aus dem Talar gedrängt zu werden, wenn nicht — nun wenn nicht: in die Pastoralsitzung, die beider Schicksal entscheiden soll, der liberale Staatsminister hereinschneite und verkündete, daß die ‚Ideen der Neuzeit' auch bis zum Thron gedrungen seien, worauf der Herr Oberkonsistorialrat quam celerrime den Mantel nach dem neuen Winde hängt, die beiden Freigeister im Kirchenamt beläßt und der gerettete Seelenhirt die Tochter seines geretteten Orgelmeisters ins Ehebett führt. Die Konflikte dieses Pastors und dieses Kantors sind in einem seelischen Interieur erlebt, das von gestern ist, das mit Gefühlsrequisiten einer ältern Generation möbliert ist, für die die Begriffe biblische und naturwissenschaftliche Weltauffassung in Wahrheit noch Probleme bedeuten, Probleme, deren Diskussion und Lösung einen Menschen aus seinen Angeln zu heben vermögen. Diesen Kreisen der protestantischen Bourgeoisie wird der Dramatiker Welcker ein Erlebnis geben, wenn er mit der vehementen Resonanz der Bühne wider die lutherische Orthodoxie revoltiert. Für sie wird er zeitgemäß, sehr zeitgemäß sein . . .

Kurt Weisse

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

F. G. Rollen, die sich in dem von Ihnen der Direktion eingereichten Repertoire befinden, müssen Sie studiert haben. Sie müssen in einer solchen Rolle, wenn sie zwei Bogen gewöhnliche Rollenschrift nicht übersteigt, spätestens innerhalb vierundzwanzig Stunden, bei größerm Umfange spätestens nach zwei Tagen aufzutreten in der Lage sein. Bei neuen Rollen muß ein Bogen gewöhnliche Rollenschrift in einem Tage gelernt werden.

Annahmen

Alexander Engel und Julius Horst: Glück bei Frauen, Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

Georg Engel: Das lachende Mirakel, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

W. Somerset Maugham: Mrs. Dot, Lustspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

26. 11. D. von Stockert-Meynert: Die Blinde, Drama aus dem Volke. Wien, Raimundtheater.

28. 11. Max Burckhard: Die verflixten Frauenzimmer, Vier Einakter. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans Gaus: Rechts herum, Schwank. Magdeburg, Stadttheater.

Heinz Gordon: Das bischen Ruhm, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

29. 11. Gustav Hochstetter: Das starre System, Lustspiel. Mannheim, Hoftheater.

2. von übersetzten Dramen

Henri Bernstein: Israel, Schauspiel. Aus dem Französischen von Rudolf Lothar. Berlin. Neues Theater.

W. J. Locke: Pucks Palast, Komödie. Aus dem Englischen von Anna Wilke. Altenburg, Hoftheater.

Neue Bücher

Paul Bastier: Victor Hugo und seine Zeit. Leipzig, Xenienverlag. 240 S.

Hilde Engel-Mitscherlich: Hebbel als Dichter der Frau. Dresden, Wilhelm Baensch. 129 S. M. 2,—.

Emil Geyer: Vom Pathos der Zeit. Leipzig, Haupt & Hammon. 130 S. M. 2,50.

Anna Hellmann: Heinrich von Kleist, Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Heidelberg, Carl Winter. 40 S. M. 0,80.

F. A. Louvier: Die neue rationelle Methode der Faustforschung und der neue Mephisto. Zwei Vorträge. Hamburg, C. Boysen.

Gustav von Moser: Vom Leutnant zum Lustspieldichter, Lebenserinnerungen. Wismar, Hinstorff. 112 S. M. 2,—.

Hans Oberländer: Bühne und bildende Kunst, Ein Epilog zur Faustaufführung am Münchener Künstlertheater 1908. Cöln, Albert Ahn. 65 S.

Verena Rodewald: Das à part im deutschen Schauspiel, Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Erster Teil: Sechzehntes Jahrhundert. Heidelberg, Hörning & Berkenbusch. 202 S. M. 3,60.

Paul Schulze-Berghof: Die Nationalbühne als Volks- und Reichstagssache Leipzig, Fritz Eckardt.

Alexander von Weilen: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, Georg Reimer. 200 S. M. 4,50.

Dramen

Arthur Achleitner: Karl der Weise, Ein Königsdrama. Leipzig, G. Müller-Mann. 413 S. M. 5,—.

August Adelsberger: Jugurtha, Trauerspiel. Straßburg, Josef Singer. 121 S.

Wilhelm Felser: Hippagretos, Schauspiel. Dresden, Rudolf Kraut. 135 S. M. 2,—.

Vernomy Guthardt: Gallandt, Trauerspiel. Leipzig, Verlag für Literatur Kunst und Musik. 102 S. M. 2,—

Heinrich Houben: Die Klosterstürmer, Schauspiel. Kempen, Thomasdruckerei. 85 S. M. 1,25.

Jörg Joachim: König Saul, Schauspiel. Dresden, Rudolf Kraut.

Walter Krause: Gottsucher. Trauerspiel. Riga, E. Bruhns. 47 S. M. 2,—

J. E. Poritzky: Die Glücklichen, Ein lustig Märchenspiel. Berlin, Hugo Schildberger. 160 S. M. 3,—

Thaddäus Rittner: Das kleine Heim, Drama. Stuttgart, J. G. Cotta, 146 S. M. 2,50.

Rolph Scherer: Die Heimatlosen, drei Akte. Berlin, Curt Wigand. 118 S. M. 2,—

Zeitschriftenschau

Julie Adam: Fausts Wandlungen. Wage XI, 45.

Josef Altmann: Der letzte Abend des alten Burgtheaters. Bühne und Welt XI, 5.

Ottomar Enking: Weihnachtsaufführungen. Deutsche Theaterzeitschrift I, 9.

Ludwig Hevesi: Das Burgtheater unter Kaiser Franz Josef. Bühne und Welt XI, 5.

Josef Hofmiller: Wedekinds autobiographische Dramen. Süddeutsche Monatshefte VI, 1.

Ludwig Klinenberger: Das wiener Deutsche Volkstheater. Bühne und Welt XI, 5.

J. Landau: Ernestine Wegner. Bühne und Welt XI, 4.

Heinrich Lilienfein: Max Dreyer. Eckart III, 2.

Anton Lindner: Sardou als Erzieher. Bühne und Welt XI, 5.

Camille Mauclair: Claude Debussy Zeitgeist 48

Egon Nosca: Künstler und Schriftsteller als Kaufleute. Theatercourier 779.

Bernhart Scharlitt: Die wiener Volksoper. Bühne und Welt XI, 5.

Philipp Stein: Das alte berliner Wallnertheater. Bühne und Welt XI, 4.

Zensur

Dem hamburger Thaliatheater wurde Adolf Pauls Schauspiel ‚Die Teufelskirche' nach der Premiere verboten.

Dem wiener Bürgertheater wurde die Komödie ‚Die gute alte Sitte' von Gustav Davis und Felix Dörmann verboten.

Nachrichten

Die Leitung des Hoftheaters in Coburg hat Freiherr von Meyern-Hohenberg übernommen.

Die Presse

1. Bernstein. 2. Wolff.

Vossische Zeitung

1. Ein Stück, das uns mit allerlei landläufigen Peinlichkeiten belästigt, nicht, um sie zu überwinden, sondern um aus ihnen das Kapital der wohlfeilsten Effekte zu schlagen.

2. Wolffs Arbeit macht den Eindruck einer zu kurzen Melodie, eines Motivs, das über seinen Gehalt hinaus gesponnen wurde, eines poetischen Einfalls, der, ermattet, sich an das Bühnenherkommen klammert.

Morgenpost

1. Mit dem blanken Talent des Machers und dem Glück des Finders wirft Bernstein eine schwerwiegende Frage hin: die Antwort bleibt er schuldig.

2. Es fehlt den auf leisen Sohlen schleichenden Vorgängen die erregende Bewegungskraft, und der konzentrische Vorstoß bleibt aus.

Börsencourier

1. Ein kaltherziges Rechenexempel, das mit seinen bald anti-, bald philosemitischen Tiraden zu verblüffen sucht, ohne uns dabei für die eine oder die andre Seite zu erwärmen.

2. Es sind Worte, nichts als Worte. Darunter gewiß manches schöne und malerische. Aber der dichterische Odem fehlt. Und die Stimmung entströmt nicht dem Innern, sie wird von außen hineingetragen.

Berliner Tageblatt

1. Wer zum Gruseln neigt, fürchtet sich auch im Halbdunkel. Wer um der Spannung willen ins Bernstein-Theater geht, wird keinen Anstoß daran nehmen, daß diesmal die große Kanone, von lahmer Hand geladen, zu früh losgeht.

2. Es ist das Grundwesen dieser Dichtung, daß sie das Malerische an Stelle des Dramatischen setzt, und daß sie dieses Malerische mit einem ungewöhnlich feinen Geschmack in den Grenzen äußerster Diskretion hält.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 51
17. Dezember 1908

Chastelard / von Wilhelm von Scholz

Die große epische Exposition der Schillerschen ‚Maria Stuart‘ ist das merkwürdigste Beispiel für das Unorganische und für die Wesenlosigkeit all jener erzählenden Stücke im Drama, durch die keine dramatischen Fäden hindurchgeflochten sind. Von der vergangenen Maria, deren Leben und Charakterbild da aufgerollt wird, ist nichts mehr im Stück; die Bereuende hat keinen der Wesenszüge der Sünderin mehr, weshalb uns der rückschauende Bericht nie lebendig wird. (Lebendig wird Erzähltes immer nur dann, wenn es sich dramatisch bestätigt!) Das ist der Riß: Schiller benutzt für die Handlung, insbesondere seines Gegenspiels, eine Exposition, die den Charakter seines Helden anders exponiert, als er ihn später darstellt; eine Exposition, die, eine Szene lang, den geschichtlichen Charakter für den dramatischen unterschiebt; eine Exposition, die ihm selbst offenbar bloßes Wort blieb (er nimmt sie später mit diesem Ausdruck Marias auf: „Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt . . .“) die, wenn das Machtdrama beginnt, verhallt ist und nicht mehr am unmittelbaren Eindruck mitwebt.

Ein englisches Maria-Stuart-Drama, Swinburnes ‚Chastelard‘ (von Walter Unus im Blankvers gut verdeutscht und im Verlag von Erich Reiß erschienen), stellt diese frühe Maria, die bei Schiller nur noch wie ein Schatten in die Exposition hineingeistert, als dramatische Mittelgrundsfigur dar. Es ist das erste Stück einer Trilogie, die erst etwa fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen des ‚Chastelard‘ abgeschlossen vorlag und von Swinburne sehr jung begonnen wurde. Ohne die Kenntnis der beiden andern Teile der Dichtung (‚Bothwell‘ und ‚Mary Stuart‘) wird man gut tun, das Urteil über dies ziemlich wortreiche, zuständliche oder übergangslos bewegte, hier und da plötzlich von einer lyrischen Schönheit erstrahlende Liebesdrama — „Ich wollt’, die Welt wär’ ganz aus Schlaf geschaffen und Leben nur aus Liebe und aus Lüge“ — nicht abzuschließen. Besonders natürlich bezüglich seines Wertes als Exposition für eine — wer weiß: starke Steigerung und

gewaltige Katastrophe. Begebenheiten und Charakterzüge, die hier mit Breite die Handlung stören, ohne für das Ergebnis des Chastelard-Trauerspiels wichtig zu sein, hätten eine gleichzeitig freiere und vollere Entwicklung der Anschlußdramen ermöglichen sollen. Ich glaube freilich nicht, daß es so ist; glaube nicht, daß der lyrisch-balladisch berührte Dichter dieses Werkes, der sich in einen weichen Troubadour und eine haltlos-unklare Königindirne oder in das sagenhaft-altfarbige schöne Bild der adeligen schlanken, die Königin bedienenden vier Marieen im Turmzimmer von Holyrood ergießt, hier an sich gehalten hat, um dramatisch zu steigern; und ich glaube nicht, daß der Maria-Stuart-Stoff groß genug ist, um drei Tragödien zu füllen. Schiller entsinnlichte die Maria und gab ihr einen Hauch von Sentimentalität, die freilich von der steten Größe seiner Persönlichkeit in Schach gehalten wird. Er fand im Stoff die Katastrophe — aber er unternahm nicht die mögliche dichterische Aufgabe den sinnlichen Jugendreiz, die Sünde der Maria darzustellen und mit dem tragischen Untergang zu verweben. Swinburne strebt dem offenbar zu. Er wendet große dichterische Kräfte an das Ziel, die Gestalt einer Liebeskönigin wandeln zu machen. Nicht nur mit entrollter Frauenpsychologie (die meinem Gefühl nach ein wenig des deutenden, stilisierenden Zeichenstrichs entbehrt und gelegentlich wie zufällig-wirklich oder uncharakterisiert-lyrisch erscheint!) und mit dem Bilde der schönen Königin im Hofstaat ihrer Marieen, das von weicher französischer Liebesballade umklungen ist. Sondern vor allem durch die Art des Mannes, den er ihr hier zugesellt: des eigentlichen Helden dieses Trauerspiels. Chastelard ist der in Mariens Leben vielleicht nicht nur einmalige schöne ritterliche Sänger (Rizzio!). Alles in diesem Manne ist in Liebe verwandelt, ist so ins Gefühl gebannt, daß er weder zu handeln noch zu wollen vermag. Gefangenschaft und Tod schreiten auf ihn zu. Nicht nur, daß er ihnen in der Traumlähmung, die über ihm liegt, ruhig stillhält. Er vermag sie, in der starren Gebanntheit auf das einzige, in sich kaum zu Vorstellungen werden zu lassen. Ein Motto steht dem Stück vor von einem Eiland, „wo sehr grausame Weiber sind und sehr böse von Natur: und sie haben köstliche Steine in ihren Augen und sind von solcher Art, daß, wenn sie einen Mann ansehen, töten sie ihn allsogleich mit ihrem Ansehen, wie der Basilisk tut". Dies Motto trifft nicht ganz. Das Töten dieses Blickes ist nebensächlich neben seinem Bannen, der wie Mond überm Meer die Flut des Gefühls so hochschwellen läßt, daß Gefühl allein Leben und Tat dessen wird, der unter diesem Blick liegt. Auf dieselbe Art wie Maria Stuart durch Chastelard ist Chastelard durch die Maria Beate, die ihn hingebend liebt, charakterisiert. Die andern Figuren, auch Darnley, sind — nicht durch die Bogenzahl ihrer Rolle, sondern die mangelnden scharfen Striche — nur Statisten, Diener des Dichters.

Von Tragik ist in Chastelards Schicksal nichts. Seine Gefangennahme und seine Hinrichtung berühren kaum schmerzlich — so innerlich versöhnt ist er damit. Aber hier mag die Frage offen bleiben, ob dieser Chastelard

vom Dichter tragisch beabsichtigt ist, oder ob Swinburne, wie es die vorletzte Replik des Stückes anzudeuten scheint, mit ihm nur das Vorspiel von Marias Hinrichtung und also ein Expositionsmoment geben will, das als Voraussetzung, nicht als Lösung, als zufällig, nicht als endgültig, peripherisch, nicht im Herzen der Persönlichkeit erlebt werden soll.

Stammtisch des Dichters in einem Restaurant

von Peter Altenberg

Drei junge Ehepaare sitzen da, machen gewichtige Bestellungen bei dem Oberkellner.

Das eine Paar läßt sich die Solokrebse lebendig im Blätterkorbe zeigen, wählt die Exemplare aus, die unmittelbar später den schrecklichen Siedehitze-Tod erleiden müssen. Er: „Uns Männern geht es auch nicht viel besser — — —!"

Eine Dame: „Ich könnte einen Krebs nicht essen, den ich früher lebendig gesehen habe, und an dessen Martertod ich schuldig bin — — —."

„Den Rehen, Madame, aus deren Fellen Ihr wunderbarer langer Mantel zusammengesetzt ist, hat die heimtückische, feige Kugel des Jägers auch nicht wohlgetan, wenn es auch hoffentlich ein Blattschuß gewesen ist, und nicht das arme Tier sich krank in das Gebüsch verschleppt hat, um erst nach Tagen endloser Qual zu sterben — — —. Sie sind zu sentimental angelegt, Madame!"

Ein Herr: „Wir ersuchen für unser Geld um heitere Stimmung! Wir haben uns den ganzen Tag lang abgerackert im Geschäfte. Wenn die Damen sentimental sein wollen, so sparen Sie es sich doch für den Dichter auf. Der hat nichts Wichtigeres zu besorgen im Leben, als zu ‚verstehen' und ‚mitzufühlen'! Wir aber müssen die Nachtmahle bezahlen können an seinem Stammtische — — —."

Allgemeines Gelächter.

Der Dichter erscheint, begrüßt liebenswürdigst alle.

Ein Herr: „Dichter, wir sind ganz materialisiert, wir möchten ein wenig ‚erhoben' werden!"

Der Dichter: „Sie, Herr Oberkellner, haben Sie ein schönes gebackenes Bries mit Spinat?!"

Der Oberkellner: „Das Bries ist blütenweiß, es steckt noch fast im Hals des Kalbes, Herr Doktor — — —."

Eine Dame: „Kommt das Bries wirklich aus dem Hals des Kalbes, Herr Doktor?!?"

Allgemeines Gelächter.

„Jawohl, schöne Frau, es ist das ‚Gekröse', und es fehlt bei der Kuh. Nur das Kalb hat es. Die Kuh verbraucht es für angeblich wichtigere Zwecke im Leben, wie die der Zeugung und der Fortpflanzung. Deshalb esse ich täglich das Gekröse vom Kalbe — — —. Das ist noch etwas Wertvolles, Unverbrauchtes, nicht zu Zwecken Adaptiertes, Dichterisches!"

Die Dame: „Sie sind ein wirklicher Dichter! Man versteht nie, was

Sie sagen, aber man bekommt dennoch einen Lichtschimmer davon wie die Blinden. Das ist also eine Ahnung von wirklichem, wahrhaftigem Sehen!"

Ein Herr: „Dumme Gans! Ich bitte, entschuldigen Sie vielmals, es ist nur meine Gattin — — —."

Der Dichter betrachtet die ganze Gesellschaft; dann sagt er ruhig: „Darf ich Ihnen einen Brief vorlesen, den ich heute nachts geschrieben habe?!?"

Alle bitten darum inständigst.

Schweigen, Sammlung, Pause.

Der Dichter liest vor:

„Ein Brief, den wenige tatsächlich, viele aber ‚innerlich' schreiben:

Wieso ist es, daß Du, Anita, immer und immer in Restaurants oder Cafés in der direkten Luftlinie mit Deinen ‚Flugerln' sitzest, das heißt mit denen, die Dich gerne für eine Stunde in Besitz nehmen möchten, von denen Du Dich gerne für eine Stunde in Besitz nehmen ließest?!?

Ich ziehe jedesmal mit meinen verzweifelten Augen einen schnurgeraden Faden von Deinem Blicke aus, bis ich auf ein Objekt weit gegenüber auftreffe, und immer ist es so ein für Dich Gefährlicher, den ich auch theoretisch, im vorhinein, als eine Gefahr für Dein seelisch-sexuelles mysteriöses Nervensystem diagnostiziert hätte!?!

Du bist dann erstaunt, geliebte Canaille, über meine ‚unbegründeten' Verzweiflungen, brichst in Tränen aus über Deine eigene Unschuld!

Aber wieso führt der Faden, den ich von Deinen scheinbar ins Leere starrenden, geliebten, vergötterten Augen aus durch die Räume von Cafés, Theatern, Restaurants ziehe, bis zu irgend einem entfernten Objekte ‚Mann', immer und immer nur zu einem, der den Typus repräsentiert, der unbedingt Deiner mysteriösen Organisation kolossal gefährlichen Männer?!? Die nachträglichen Prügel, die ich Dir verabreiche, wenn wir allein sind, sind mehr ein Triumph Deiner ununterbrochen auf mich verheerend wirkenden Persönlichkeit, als ein Straf- oder Erziehungsmittel! Wenn ich ein einziges Mal einen Faden zöge in der Luftlinie von Deinen scheinbar gleichgültig ins Leere starrenden geliebten Augen, und da auf einen wirklich gräßlichen Menschen oder eine alte Frau aufträfe, dann würde ich vor Dir in die Knie sinken und Dir danken inbrünstig, daß Du mir diesmal wenigstens die Qual erspart hast — — —. Aber es wird nie, nie sich ereignen! Die blauen, grünen, gelben, braunen, lila und sogar schwarzen Flecke auf Deinem vergötterten Leibe sind für Dich nur die aus einer gewonnenen Schlacht heimgebrachten Verwundungen!!! Dein Peter Altenberg."

Alle lassen nach dieser Vorlesung die Speisen stehen, zahlen, entfernen sich schweigend, langsam, grüßen verlegen — — —.

Der Dichter, allein an seinem Stammtische, zu dem Oberkellner, der ihm das Bries serviert: „Sie, wenn es aber nicht frisch ist — — —."

Der Oberkellner: „Herr Doktor, es ist wie aus dem lebendigen Kalb herausgeschnitten, blütenweiß. Wir wissen doch, was wir dem Herrn Doktor schuldig sind; no, erlauben Sie mir, weil wir einfache Kellner sind?!? Wir haben doch auch noch Achtung vor einer Persönlichkeit — — —! Niemand von allen unsern Gästen versteht so viel vom Essen wie Sie! Diese feinen, eleganten Damen wissen nicht einmal, wo das Bries herkommt. Herr Doktor, Herr Doktor, wir leben in einer merkwürdigen Welt."

Rabagas und Thummelumsen

Thummelumsen heißt Trottel. Als Trottel sehen die Einwohner eines dänischen Marktfleckens den kleinen, schiefen Emanuel Thomsen, der seit fünfzehn Jahren jede niedrigste Arbeit verrichtet, um eines Tages den Hof seiner Väter zurückkaufen zu können. Gustav Wied — also selbstverständlich sieht er tiefer; denn ein Mensch, der so fest in seiner Scholle verwurzelt ist, wird ja wohl was mehr als ein Trottel sein. Der Dichter leistet damit das, was beim Anblick Thummelumsens nur rohe Spießer zu leisten versäumen. Aber genügt das? Leistet er auch das, was ihn vor allen gewöhnlichen Besitzern empfindlicherer Nerven auszeichnen würde? Gestaltet er sie, die Doppeltheit Thummelumsens: das Kinderherz und die Narrenmaske? Und gestaltet er sie dramatisch? Er zeigt das Kerlchen zunächst im Stumpfsinn der engen, klatschsüchtigen Kleinstadtwelt, die jeden von uns fürchterlich langweilen würde, wenn ihn ein Amt dahin verschlüge, die uns aber im Theater nicht genau so langweilen dürfte. Thummelumsen wird hier noch dreißig Jahre dienen müssen, um sich fünfzehntausend Kronen zusammenzusparen. Wer soll das abwarten! Der unbekümmerte Wied läßt ihn schnell in der Lotterie gewinnen und — den Mühlhof erwerben? Das wäre zu natürlich und gäbe nur einen Einakter. Wied besinnt sich auf seinen Beruf zur Groteske und auf den Nährwert vieraktiger Komödien und legt los. Thummelumsen wird zwei Akte lang eine Possenfigur. Er putzt sich buntkariert, trachtet Vereinsmitglied zu werden, verschmäht eine entgegenkommende Witwe mit fünf Kindern, wählt dafür eine schafige Kousine, zieht mit ihr und der Verwandtschaft auf Stiftungsfeste, tanzt mit Grafentöchtern, gräbt andern eine Grube und fällt selbst hinein, da inzwischen die Witwe den Mühlhof kauft. Im vierten Akt bleibt ihm nichts weiter übrig, als sie zu heiraten. Wied steht als leibhaftige Bosheit daneben und reibt sich schmunzelnd die Hände. Aber man braucht nur an denselben Räsonneur im Roman zu denken, um sich mit Berechtigung von der Dramatisierung abzuwenden. Dort hat Wied ein Mittel gefunden, sich über die Dinge zu erheben, sie zu betrachten, sie zu ironisieren. Hier reicht weder die Kraft, naiv eine Welt zu erbauen, noch der Geist, sie auf Shawsche Manier zu zersetzen. Der Däne besinnt sich in der Lustigkeit, daß sein Thema auch eine schmerzliche Seite hat, und er erkennt in der Traurigkeit, daß sie nicht echt, daß sie ihm selber nicht ernst genug ist. Das gibt einen ärgerlichen Doppelmißklang. Wied ist eine Spottdrossel, die nicht Melancholien flöten darf. Dann fällt ihm nämlich auch nichts ein. Man ist überrascht, wie läppisch — nicht Thummelumsens Verfratztheit, sondern Wieds Art ist, diesen Teil seines Helden zu belegen.

Eine bettelhafte Armut an Einfällen ist in den unsäglich weitläufigen Akten. Wo ist da der Mann von überlegenem Witz, den wir schätzen gelernt haben und zu schätzen nicht aufhören wollen, weil unproduktive Theaterdirektoren einen erschöpften Erfolg vom vorigen Jahr immer und immer noch auspressen zu können glauben! Da an andern Orten andre Undramen von Wied angekündigt bleiben, sei es wiederholt: So stark wird der Erfolg eines Stückes niemals sein, um alle unaufgeführten Stücke desselben Autors ins Schlepptau zu nehmen. Es müßten denn Darstellungswunder, unwiderstehliche Schauspielerspezialitäten einzusetzen sein. Das Hebbeltheater lieferte eine reguläre, manchmal zu langsame, bilderbogenfarbige, durch allerhand schrullige Kleinstadttypen belebte, trotz einem norwegischen Regisseur gutjüdische Vorstellung. Am menschlichsten berührte — in der Intensität ihrer Ruhe, mit der sanft duldenden Miene und der innigen Musik ihrer Stimme — Maria Mayer als Mutter Thummelumsens. Dessen Unausgeglichenheit und Sprunghaftigkeit mußte schauspielerisch eher gemildert als verstärkt werden. Herr Leopold, voll Talent, aber noch auf der Suche nach sich selber, nach seinen eigensten Tönen und der ihm angemessenen Technik, war also kaum der Rechte. Er hielt sich an die wörtliche Uebersetzung des Spitznamens, womit ihm dann freilich alles erlaubt war. Er stellte sich toll nicht nur bei Nordnordwest, trieb das Organ so hoch ins Falsett, daß es sich zu spaßigen Wirkungen überschlug, wurde, wie aus Nervosität, plötzlich seriös, gab sich wieder einen merkbaren Stoß zur Komik, repetierte drollige Geberden rein mechanisch und verlor sich an schrille Eingebungen einer selbstparodistischen Laune, die die Rolle sprengten — wie wenn ein Kritiker mitten im Artikel losschriee, daß er jetzt viel lieber in den besonnten Schnee liefe als sich mit Wied und Sardou zu beschäftigen.

Dabei war Sardou ein ehrliches Vergnügen. Halms ‚Rabagas' verdient keinen kleinern Erfolg als Reinhardts ‚Revolution in Krähwinkel' und als Barnowskys ‚Moral'. Nachdem Nestroy sein Oesterreich nach 1848 und bevor Thoma sein Deutschland von 1908 verhöhnt hat, findet Sardou etwas faul in seinem Frankreich nach 1871. Es wäre oberflächlich und unhistorisch, Sardou für weniger mutig zu halten als den ältern und den jüngern Kollegen, weil seine Satire der Demokratie und nicht der Reaktion galt. Es gibt eine Zeit, wenn es auch nicht die unsre ist, und es gab ein Land, wenn es auch nicht das unsre war, wo die Demokratie das Heft in der Hand hatte. Ihr mächtigster Mann hieß Léon Gambetta. Rabagas soll Gambetta sein, und es ist der beste Beweis für die Typisierungskraft des jungen Dramatikers Sardou, daß man sein Modell nicht einmal dem Namen nach zu kennen braucht, um von dem Maulhelden der Komödie

als von einer überall und jederzeit gültigen Gestalt erheitert zu werden. Nestroys Krähwinkelei wäre ohne aktuellen Aufputz, ohne die vormärzelnde Musik, ohne Reinhardts Regie und ohne die Körper- und Kehlkopfkünste seiner Komiker mausetot. Von Thomas Bourgeoisverulkung ist es unwahrscheinlich oder doch mindestens unentschieden, ob sie noch nach sechsunddreißig Jahren leben wird. Sardou bezahlt selbst aus dem Jenseits bar, was er verzehrt, ohne deshalb ein Prinz aus Genieland gewesen zu sein. Er verstand einfach sein Handwerk aus dem ff, und man sieht an seinem ‚Rabagas‘, wieviel das bedeuten kann. Freilich ist Halms Bearbeitung eine Verbesserung: indem sie den letzten Akt entfernt hat, an dessen lahmer Umständlichkeit das Stück vor fast zwanzig Jahren in Berlin gescheitert ist. Aber bis dahin ist Sardou bewundernswert. Um zwischen der feilen Opposition und dem ehrlichern Hof dramatisch zu vermitteln, wird eine kluge Frau gesucht und gefunden, die die Fäden knüpft, verhaspelt, entwirrt, und das in einer geschmackvoll behutsamen Weise, an der sich unsre Theatraliker ein Beispiel nehmen könnten. Sie werden erwidern, daß ihnen Sardou selber mit seinen Maschinen kein gutes Muster gewesen ist. Das kam später. In ‚Rabagas‘ gebraucht er weder Reisekomödiantinnen noch das groß und kleine Himmelslicht und erhält doch die winzige Handlung und das Interesse seines Publikums in steter Bewegung. Seine Geschicklichkeit ist unangestrengt und unanstrengend. Sie wird umspielt von Esprit, und der ist erquickend und zugleich ästhetisch erfreulich wie eine Wasserkunst. Man achte nur auf die Sehnigkeit und auf die Farbigkeit des Dialogs. Indem dieser Künstler redet, bildet er auch. Aus legeren, lächelnden und doch immer formvollen Worten entsteht das Bild eines Fürsten, der weiß, wie wenig es mit seiner monarchischen Begabung auf sich hat, und der sich aus Monaco in den Lärm der Boulevards, aus der Beschwerlichkeit gegenstandsloser Regierungsgeschäfte in den Duft schöner Frauen sehnt. Die Gestalt ist rund und wahr, auch wenn sie einem dröhnenden Mannesstolz vor Fürstenthronen zu sympathisch geraten scheint. Der malerische Faltenwurf dieses Mannesstolzes wird Herrn Rabagas in Fetzen vom Leibe gerissen. Wems juckt, der kratze sich. Rabagas wird das Urbild eines prahlerischen Demagogentums bleiben, das auch anders kann. Um den Gesellen einzuprägen, mußte Sardou ihn unbarmherzig verzerren. Diese Umrisse vergißt man nicht. Harry Walden konnte schon wieder vermenschlichen. Er gibt der Wetterfahne ihr Teil an prahlerischer Nichtigkeit und beläßt ihr doch einen Fonds von Unschuld des Blutes, mit der man in den Momenten der Beschämung empfindet. Sein Rabagas und damit das Stück verdient, nochmals, keinen kleinern Erfolg, als sein Ultra und damit der erneuerte Nestroy gehabt hat.

Vom objektiven Wert der Zeitungsberichte / von Julius Bab

Weniges auf der Welt ist so amüsierlich und lehrreich zugleich, wie bei irgend einem Evenement, zumal einem künstlerischen, die Reihe der ‚Preßstimmen' einmal vollständig durchzumustern. Wie segensreich, wie tief erzieherisch wäre es, wenn sich ein größerer Teil unsers Publikums diesem Geistessport zuweilen hingeben wollte. Man muß es nämlich erlebt haben, bis in welche Höhen der Gesellschaft hinein die zufällige Beobachtung, daß irgend ein andres akkreditiertes Blatt über eine Sache ja ganz anders schreibt als das gläubig verehrte Leibblatt, eine geistige Panik auszulösen vermag. „Aber dann kann man sich ja auf die Kritiken gar nicht verlassen!?" — tönt es kindlich aus einer Geistestiefe, in der von der subjektiven Natur menschlichen Wertens und der Pflicht der Selbstbestimmung nicht das mindeste geahnt wird. Welchen Segen müßte in solchen Köpfen die einige Male wiederholte schlichte Beobachtung stiften, daß zum Beispiel bei fünfundzwanzig Beurteilungen einer Theaterpremiere in der Mehrzahl der Fälle zwanzig bis dreißig verschiedene Abschätzungen vorhanden sind. Aber zu derartigen Beobachtungen kommt naturgemäß niemand, ohne daß ein ganz besonderes Interesse am speziellen Fall für ihn vorliegt. Dann aber ist diese Anschauung auch jedes Mal nach einer neuen Seite hin aufklärend und unterrichtend. Die Lehren des jüngsten von mir beobachteten Falles möchte ich hier meinen Mitmenschen zukommen lassen.

Ich hatte persönliche Gründe, die Preßstimmen über eine unlängst in Deutschland geschehene dramatische Uraufführung zu sammeln und hielt nach kurzem 55 (fünfundfünfzig) Zeitungsausschnitte in Händen. Daß diese von grimmigster Verachtung bis zu hingerissener Lobpreisung alle Möglichkeiten kritischen Befunds durchliefen, machte auf meine unnaive Seele gar keinen Eindruck. Aber auch der abgebrühtere Europäer hat unschuldsvolle Augenblicke, in denen er meint, der äußere Erfolg eines Theaterabends, die Haltung des Publikums sei eine objektiv festzustellende Tatsache. Hierzu gestatte man mir nun die Beibringung einer kleinen Statistik. Man räumt mir vielleicht die Möglichkeit ein, eine gewisse Skala des Erfolges aufzustellen. Da wäre auf der untersten Stufe alles, was der Pressemensch mit Vokabeln bezeichnet wie: Ein Durchfall — Eine Enttäuschung — Mißerfolg — Vermochte nicht zu interessieren — Ablehnende Haltung. Auf der zweiten Stufe finden wir den abgeschwächten Durchfall mit Ausdrücken wie: Nur mäßiger Beifall — Kühle Höflichkeit — Verhielt sich ziemlich reserviert. Es folgt im Nullpunkt der sogenannte Achtungserfolg oder: Nicht ohne Interesse — Mit respektvoller Teilnahme — Zum Teil im Banne des Dichters. Viertens erreicht man die warme Zone in der freundlichen Aufnahme, dem nicht geringen Beifall, der sich steigernden Er-

wärmung des Publikums. Fünftens und letztens der offensichtliche Erfolg, der starke Beifall, der tiefgehende Eindruck, das lebhafteste Interesse. Die Skala ist willkürlich und könnte um viele Zwischengrade bereichert werden, aber sie ist wohl an sich brauchbar und genügt unserm Zweck. In dem von mir beobachteten Falle konstatierten von 55 Berichterstattern über die Aufnahme im Publikum:

Einen völligen Mißerfolg	5	16
Einen abgeschwächten Mißerfolg . . .	11	
Einen mittlern Erfolg	19	19
Einen guten Erfolg	7	20
Einen großen Erfolg	13	
		55

Diese Zahlen sind vor allem verblüffend durch die Gleichmäßigkeit ihrer Verteilung. Die beiden ersten (negativen) Gruppen zusammengenommen sind fast genau so groß wie die mittlere (neutrale) allein oder die zwei letzten (positiven) Gruppen zusammen. Es zeigt sich also nicht einmal eine Tendenz in dieser Verteilung, die als Hindeutung auf einen objektiv richtigen Sachverhalt dienen könnte. Alle wesentlich verschiedenen Meinungen vom Verhalten der Publikums sind gleich stark vertreten!

Klar wird uns dies Phänomen, sobald wir eine weitere Tatsache in Betracht ziehen. Unter diesen 55 Berichten findet sich nur einmal die Aeußerung, daß der Erfolg anders (besser oder schlechter) sei, als das Werk nach Meinung des Urteilers verdiene. Hier liegt nun die Erklärung. Ein Theatererfolg ist, von extremen Fällen (wenn der ‚Familientag' triumphiert oder ‚Florian Geyer' durchfällt) abgesehen, überhaupt keine objektiv festzustellende Tatsache. Er unterliegt sehr stark der subjektiven Disposition des Aufnehmenden, zum Bericht Verpflichteten — und der findet in 51 von 55 Fällen den Erfolg eben so, wie er das Stück findet! Das soll durchaus kein moralischer Anwurf sein; es ist vielmehr eine psychologisch interessierende Konstatierung. Wir wissen, daß jeder Organismus Stoffe abstößt, die ihm schädlich sind, und solche anzieht, die ihn stärken. Ein gesunder seelischer Organismus funktioniert nicht anders. Auch jedes Kunsturteil ist in irgend einem Grade Lebenssache, und der Wille zur Selbstbewährung, Selbstbetätigung färbt ganz unbewußt unsern Verstand jederzeit so, daß wir viel aufnahmefähiger, aufmerksamer, hellhöriger sind für alle Aeußerungen, die den Geschmack unsrer eigenen Natur bestätigen, als für solche, die ihn dementieren. Auf dieser Beschränktheit beruht faktisch die Lebensmöglichkeit jeder Individualität. Nun, auch der Kritiker im Parkett ist ein Mensch, und wenn ihm ein Stück gefällt, so hört er nicht nur gern, sondern schon unwillkürlich alle, auch die kleinsten Aeußerungen des Beifalls als eine Selbstbestätigung und ist ganz real schwerhörig für mißbilligende Stimmen. Der Mißvergnügte hingegen entwickelt (in allem Ernst: rein physisch!) ein fabelhaftes Gehör für jeden Zischlaut, jedes mißbilligende

Wort im Publikum. Was die physische Einstellung nicht voll leistet, setzt (vielfach immer noch ohne böses Bewußtsein) der Ausdruck fort. Es ist für den Berichtenden selbst und freilich auch für die Leser etwas anders, ob es heißt: „Herzhafter Beifall rief den Autor mehrmals vor die Rampe", oder aber: „Der Applaus war mäßig, gleichwohl konnte sich der Autor einige Male verbeugen". Die ‚Tatsache' bleibt dieselbe, aber was bleibt damit? Ganz, ganz selten ist unter Menschen jene ungeheure geistige Energie der Objektivierung, die auch das dem eigenen Interesse Feindliche mit voller Aufmerksamkeit wahrnimmt — und da diese Gabe meist (nicht immer freilich) aus einem Mangel an Leidenschaft entspringt, deren der wirklich produktive Kritiker doch nicht entraten darf, so ist sehr fraglich, ob man solche Veranlagung dem Kritiker überhaupt wünschen soll. Und der gewöhnliche Reporter hat natürlich diese Geistesgabe so wenig wie irgend eine andre. Daraus folgt, daß in den meisten Fällen auch der sogenannte äußere Erfolg (das heißt: die Stimmungsäußerung der Mehrheit) keine äußerliche, feststellbare Tatsache, sondern ein von innerlichen Faktoren stark mitbestimmter Eindruck jedes einzelnen bleibt. Da nun die neunhundert Einzelnen, die im Theater waren, ihren Eindruck gegenüber den Pressevertretern, die neun Millionen Leser haben, nicht werden zur Anerkennung bringen können, so ergibt sich, daß in vielen Fällen auch die Aufnahme durch das Publikum oder doch das wichtigste: die Vorstellung, die sich von ihr verbreitet(!) ein Produkt der Presse ist! Damit fällt die letzte souveräne Position des Publikums im Theater, die Bedeutung des Premierenpublikums fällt fort — die Macht der Presse wächst ins Ungemessene. (Wie oft haben nicht berliner Theaterleute am Morgen nach einem, wie sie meinten, herzhaft erfolgreich aufgenommenen Theaterabend erfahren, daß es, auch äußerlich, ein glatter Durchfall war!) So drängt sich eine beängstigende Machtfülle in die Hände der wenigen Menschen, die den führenden Blättern dienen. Wir haben ab und zu Grund, uns dieser Macht zu freuen, denn sie wird zuweilen von Menschen gehandhabt, deren Geschmacksniveau über dem des Durchschnittsmenschen steht. Trotzdem bleibt dieser Zustand im großen und ganzen eine immense Kulturgefahr — wie jeder Absolutismus, wie alle Macht, die auf zu wenig Schultern ruht. Wie wäre es denn möglich, daß die zwanzig führenden Blätter Deutschlands auch allerorts von führenden Geistern bedient würden?! Die einzige Rettung liegt in der Verbreitung ästhetischer Kultur, in der Emanzipation des Publikums, in der Bekämpfung der abergläubigen Zeitungsverehrung, wie sie in den Massen der deutschen Bürger heute blüht. Erst wenn der Gebildete im Kritiker nicht mehr sein Orakel, seine Entlastung von eigenem Wählen sieht, sondern einen Anreger, an dessen Geschmack er den eigenen mißt, dann erst ist Hoffnung auf Gesundung unsrer Kunstzustände. Der Kritiker soll stets vor dem Publikum die Macht voraushaben, sein Erlebnis an Kunst zu gestalten. Aber Despot statt Führer, Pfaffe statt Prophet, Fluch statt Segen ist er, solange er vor seinem Publikum das Erlebnis der Kunst selber voraus hat!

Der Theaterkuß / von Theodor Lessing (Fortsetzung)

3

Küsse sind Symbole. Im gröbsten, ursprünglichen Sinne Symbol der physischen Vereinigung der Geschlechter. Im kultivierten Sinne (mit dem die Schaubühne allein zu tun hat) Symbol seelischer Sozialvorgänge. Solche Sozialvorgänge sind alle Sympathiegefühle: Freundschaft, Ergebenheit, Gereiztheit, Achtung, Ehrfurcht, Verehrung. Markierte Verehrung ebenso gut wie wirkliche Hingegebenheit, bloß konventionelle, von der Sitte geforderte oder diplomatische, lügnerische Ergebenheit ebenso gut wie unmittelbares Hingenommensein. Jede neue Ausdrucksnuance der Sympathien fordert einen neuen Kußgestus. Die Sittenschilderer und Psychologen, Charakterologen und Physiognomiker haben schon oft versucht, diese Ueberfülle von Kußformen irgendwie zu klassifizieren. Schon die lateinische Sprache besaß keinen einheitlichen Kußbegriff. Sie bezeichnete das Küssen mit drei verschiedenen Worten: osculum, basium, suavium. Diese entsprechen ungefähr dem Küssen aus Ehrfurcht, Freundschaft oder Liebe. Die Philologie preist das als eine Feinheit, aber der Psychologe empfindet diese Kußklassifikation als roh. Menschlicher Neigungen und sozialer Verschlingungen sind unzählig viele. Die Dauer und Stärke unsrer Neigungen, die Plötzlichkeit oder Zerteiltheit, die Tönung und Färbung schafft beständig neue Seelenzustände, denen neue Ausdruckssymbole entsprechen. Der Kuß kann nicht in drei Genera sortiert werden. Der Kuß, mit dem ein Lehrer seinen Schüler ins Leben entläßt, der Handkuß, mit dem sich die Kunstreiterin bedankt, der Kuß, mit dem sich die Heerführer vor der Schlacht oder beim Friedensschluß umarmen, der Kuß, den der Gläubige aufs Kreuz, der Verliebte auf den eroberten Handschuh, der Fetischist auf den Pantoffel heftet, der Kuß, den an manchen Universitäten der Dekan bei Promotionen austeilen muß, den in Oesterreich bei Hinrichtungen der Staatsanwalt dem Delinquenten geben muß, den in Rußland am Ostersonntage alle Menschen, Reich und Arm, einander geben, mit dem in England sich die Geschlechter unter der Weihnachtsmistel küssen, der Kuß, der flüchtiges Einvernehmen oder Treue fürs Leben besiegelt — alle diese Küsse sind ganz verschiedene Arten von Ausdruckssymbol. Selbst aber, wenn man Küsse klassifizieren könnte, so würde jede dieser abstrakten Kußarten wiederum je nach Geber und Empfänger, nach Anlaß, Gelegenheit, Zeitpunkt, Umgebung etwas Neues sein. Man küßt sich anders in Gesellschaft und zu Hause, beim Abschied oder Wiedersehen, und anders beim Abschied auf ewig oder bis morgen früh; anders vor Tisch oder nach Tisch, im Négligé oder im Ballkleid. Kusinen, Schwiegermütter, Schwestern, Väter, Onkel, Gönner, Gönnerinnen, Maitressen, Bräute, Dirnen, Bettler, Könige, Liebhaber, Kinder, Ehemänner — alles das verteilt und empfängt neue Kußsymbole. Bei einem Pfänderspiel oder nach einem Streite, bei einer Leichenfeier oder

einer Hochzeit küssen sich dieselben Personen anders. Darum ist Tertullian ein ebenso großer Narr wie Chrysostomos. Der eine Kirchenvater nennt den Kuß ein entbehrliches, schändliches Symbol; der andre erlaubt und preist ihn. Auch die Bühnendirektoren (die keine Kirchenväter sind) tun unrecht daran, den Kuß zu erlauben, und sind unsinnig, wenn sie ihn gar verbieten.

4

Die ungeheure Nüancierung des Kußphänomens läßt uns eine Streitfrage der Anthropologen als sehr gedankenlos empfinden. Die Frage, ob dieses oder jenes Volk den Kuß kennt. Hinter allen diesen Beobachtungen, etwa der, daß man Japaner und Japanerinnen niemals küssen sieht, oder jener, daß zahlreiche Naturvölker sich mit den Nasen küssen, oder jener, daß die alten Griechen beim Küssen sich gegenseitig an die Ohrläppchen faßten, steht eine verwunderliche, naive Verständnislosigkeit für den Seelenvorgang beim fremden Individuum. Die Japaner küssen nicht! Darüber werden in Europa immer wieder Betrachtungen niedergeschrieben. Aber stimmt diese Tatsache? Was bedeutet denn das öffentliche Sichberühren mit den Lippen? Es gibt ein viel tieferes, innigeres Sichküssen mit den Augen. Die Japaner haben eine ältere, gebundenere, disziplinierte und schamvollere Seelenkultur als wir. Das ist alles! Für einen Japaner ist Beherrschen und Zurückhalten von Ausdrucksbewegungen oberstes Kulturgesetz. Ein Sichgehenlassen, ein expansives, ungezügeltes, impressionistisches Sichausspielen, wie es der Deutsche von heute als Temperament oder gar als starke Persönlichkeit zu empfinden pflegt, gilt bei einem Japaner oder vornehmen Inder als Flegelei, Roheit, Schamlosigkeit, Aufdringlichkeit. Darum fehlen im öffentlichen Leben bestimmte Ausdruckssymbole, treten weniger grobe, zartere Gesten an ihre Stelle.

Wenn nun der Kuß im Leben hoher Kultur zum Symbol seelischer Verwebung und Verflechtung wird, ein Symbol, bei dem nicht die Realität der Körperbewegung, sondern eine intime Bedeutung in Frage steht, so wird der Theaterkuß sozusagen Symbol in zweiter Potenz; er wird das Symbol für ein Symbol. Wo die Natur obsiegt, da unterliegt die Kunst. Das Theater ist Bild des Lebens, nicht Leben selbst. Der Blitz auf der Schaubühne zündet keine Häuser in Brand, der Regen näßt nicht, die Lawine vernichtet kein Menschenleben. So ist denn auch ein Theaterkuß kein pragmatischer Vorgang. Er ist ein Vorgang im Bilde, der auf etwas nicht unmittelbar Erlebtes und Erlebbares hindeutet. Dieses Bildliche im Kusse könnte man vielleicht am klarsten am Theater Richard Wagners dartun. Die Funktionen des Kusses in Wagners Musikdramen könnte nur eine eigene Abhandlung erschöpfen. In Lohengrin, Tannhäuser, Holländer, Tristan, Ring, Parsifal ist der Kuß Symbol von Treue, Zueigensein, letzter Todesbereitschaft, großer Gnadenakte, Segnungen, tiefster Brüderschaften, Erlösung, Fesselung, religiöser Weihen und Mysterien. Wotans Kuß, der den Walküren die Göttlichkeit leiht und entreißt, der Venus Kuß,

der Tannhäusers Seele vergiftet, Sentas Kuß, der den Ruhelosen erlöst; Tristan und Isoldes Küsse, dem Tode vermählt; die Küsse der Gralritter, die das Menschengeschlecht verbrüdern — das sind symbolische Bilder. Bei ihrer Bühnendarstellung ist nur eines verpönt: grobe Illusion! Wenn im heutigen Bayreuth die Schar der Artusritter aufzieht, Paar um Paar, fast fünfzig Paare, an die Rampe tritt, Arme schlenkernd, Beine knixend und zu Musikbegleitung sich küßt, so wird ein tiefes Symbol — schlechte Maskerade. Tristan und Isolde, weltentrückt, erdenselig, erdenfremd — die unendliche Liebestiefe, die Notwendigkeit, die Todessühne ihrer Liebe wird um so fühlbarer, je gehaltener, innerlicher, zurückgestauter sie zum Ausdruck kommt! Nur kein Lärmen, Flackern und Wüten! Die Schauspieler und Sänger wollen durchaus Temperament, Leidenschaft vorweisen. Sie geben das Schauspiel tierischer Brünste preis. Mag sein, daß das alles in der Rolle liegt, daß es da ist und da sein muß. Aber Temperament, Leidenschaft, Feuer sind an und für sich selber gar nichts! Sie gehören nicht in ihrer Nacktheit aufs Theater; sie gehören hinter die Rolle. Sie müssen im Gestalten dargelebt sein. Zwischen der gespielten Leidenschaft und der realen Leidenschaft, die das Spiel vielleicht ermöglicht und befeuert, zwischen dargestelltem Temperament und darstellendem Temperament, zwischen Energie des Spiels und gespielter Energie läuft die zarte Linie, die Künstertum und Menschentum, Bühne und Leben ewig scheidet. (Schluß folgt)

Helene Hartmann / von J. J. David

Die Mittel, die Frau Natur ihr für ihren Beruf mitgegeben hatte, waren mehr als genügend. Die Gestalt, nicht eben groß, mit einer frühen Neigung zur Fülle, doch ebenmäßig und wohlgegliedert, die Stimme hellklingend, ein hübsches, rundliches Gesicht, belebt von zwei so klugen, braunen Augen, wie man sie kaum je gesehen hat. Alles an ihr gewinnend und dennoch wieder nicht rein gewinnend. Anmut bei bestimmten und selbst strengen Linien. Geschmeidigkeit und Würde, die manchmal, wenns die Rolle forderte, mühelos bis zur Größe hinaufwuchs, denn das Mühelose, das Gewachsene war das Symbol ihrer Kunst, und in diesem Sinne konnte man sie nur mit Bernhard Baumeister vergleichen. Sie war echt und wahr. Sie konnte allerliebst schmälen, sie konnte keifen, aber sie konnte auch zürnen, und zwar mit jenem Groll, der aus dem Herzen kommt und ans Herz greift. Allerliebste Backfischchen hatte sie uns vorgespielt, mit der schwänzelnden Beweglichkeit einer Eidechse, und wenn sie gar noch ihr mütterliches Schwäbisch anbringen konnte, wie als Lorle, so war sie herzig. Ein Glück dem Burgtheater in ihren jungen Jahren, war sie ihm ein immer köstlicherer Besitz.

Noch ehe die Jugend vollkommen von ihr Abschied genommen hatte, während sie noch, und sei es auch nur zum Vorbilde für die Nachwachsenden, ganz gut einzelne Rollen ihres jugendlichen Repertoires hätte spielen können, gab sie selber und aus freien Stücken der Jugend den Abschied. So blieb ihr der ruhmlose Kampf gegen das Alter erspart, an dem sich Schauspielerinnen so leicht verzehren. Ihr brachte das graue Haar neue, reichere Ehren, uns aber Eindrücke, wie sie nicht verlöschen. Denn wie sie im Leben die beste Mutter gewesen, so konnte sie nun auf der Bühne Mütter spielen, deren man nimmer vergessen soll. Da war eine große Güte, eine Milde, Sorglichkeit und Weisheit, da flogen Laute auf von einer Weichheit und Innigkeit, daß man erschrak und fühlte, wie das Herz dieser Frau im gleichen Takte schlug mit dem Dargestellten, wie sie nicht mehr spielte, sondern lebte, ganz hingegeben an die Rolle, ganz eins mit ihr und also einzig. Und da wuchs sie auch, bis jeder Maßstab unzulänglich war, und bis jenes Erstaunen uns übermeisterte, mit dem man dem Großen gegenübersteht. Ein halber Zweifel wars, eine halbe Frage: Ja! ist das möglich? Kann man das wirklich so?

Alles war ihr gegeben, nur eins blieb ihr versagt: das Gemeine. Innere Verlogenheit darzustellen, war dieser grundehrlichen, künstlerischen Natur auf der Bühne unmöglich. Sie hatte ja Rollen zu spielen, in denen ein solcher Ton anklingt. Dann transponierte sie sie. Man könnte beispielsweise die Marthe Schwertlein vielleicht in Goethes Sinne etwas schärfer, etwas kupplerischer darstellen, als sie getan. Aber welche unsägliche Gutmütigkeit, welche Liebenswürdigkeit verlieh sie dafür dieser Gestalt, daß sie nicht einen Augenblick ins Widrige fiel! Diese Marthe kuppelte wohl, aber mit dem ganz bestimmten Hinblick auf ein sehr sittliches Ziel, auf eine Ehe zwischen Faust und Gretchen. Wenn nebenher Mephisto für sie abfiel, so wars ihr nur ganz recht. Oder ihre Frau Vockerat in ‚Einsame Menschen'. Der Dichter hat sich das Elternpaar beschränkt, im Unrecht gegenüber dem Sohn, gedacht. Das konnte die Hartmann nicht. Aber sie konnte etwas andres: den verschwommenen Begriffen des Sohnes setzte sie ihre ganze Gesundheit, ihre ganze Freudigkeit in der Beschränkung entgegen, und man wird ihr den Abend der Erstaufführung dieses Stückes nicht vergessen. Eine große Schwere lag über dem Haus, gleich Nebeln aus den Havelseen spann es sich von der Bühne herüber in den Zuschauerraum. Man atmete beklommen. Kaum eine Hand regte sich, und plötzlich brach ein Sturm des Beifalls los. Was war geschehen? Zwei altmodische Menschen, sie und Baumeister, hatten sich umarmt. Sie trug Sonne in die Welt.

Oder sie hatte ein ganz nichtswürdiges Machwerk vor sich, wie es ‚Der Mohr des Zaren' von Richard Voß ist. Da hat sie eine Bojarin zu spielen, die ursprünglich sehr obstinat und in ihrem Bojarenstolze sehr erbittert beim einfachen Gedanken an die Möglichkeit einer Verbindung zwischen ihrem Blut und dem des Mohren ist. Der Seelenadel dieses Mohren bezwingt sie, und im Hinblick auf die Möglichkeit von Enkelchen läßt sie sich von

einer ganz niederträchtigen Schlußtirade erweichen und gibt ihren Segen. Da war sie ein bißchen ironisch, ein bißchen Spitzbub, und endlich ganz überquellendes, aber zweifelndes Gefühl. Ein ähnliches Meisterstück, wie eine Künstlerin eine der heikelsten Situationen durch Takt und überlegene Klugheit aus jeder Gefährlichkeit heraushebt, hat man kaum zuvor gesehen. Oder in der ‚Schmetterlingsschlacht‘. Man kann nicht behaupten, daß die Rolle an sich sympathisch sei. Sie schmeckt ein bißchen sehr nach Frau Marthe. Aber diese Frau hat Töchter, und sie sorgt für diese Töchter nach ihren Begriffen und nach ihrem Können, und so gut sies vermag, wenn auch die Mittel, die sie anwendet, von satten Moralisten mißbilligt werden können. Wie betonte sie dies ihr Mutterrecht! Es war wieder einmal eine Verschiebung der Basis des Stückes, aber nicht dadurch, daß sie es drückte — sie hob es in eine Höhe, auf der es der Dichter, überrascht, freilich nicht sehen gewollt.

So veredelte sie alles, was ihr zukam. Sie trug das Magisterium magnum, das große Geheimnis, nach dem die Alchymisten suchten, in ihrer Brust. Was immer sie empfing, das gab sie wieder zu lauterm Golde umgewandelt. Niemals entzog sie sich einer Rolle. Niemals schien ihr, die der Größten eine war, eine Aufgabe zu gering. Ein rastloses Studium setzte sie an alles, denn was bei ihr so selbstverständlich kam, das ward ihr nicht leicht noch ohne Mühe zuteil. Tausend Leiden war sie hindurchgeschritten, ehe sie die schmerzensreichen Mütter so darstellte, wie sie es vermochte. Ihr ging alles zu Herzen. Aus dem Herzen quoll ihre Kunst, und am Herzen ist sie gestorben.

Aus den ‚Essays‘, dem Schlußband der Gesammelten Werke, die bei R. Piper & Co. in München erscheinen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Das ‚Deutsche Volkstheater‘ spielte den ‚Krampus‘, Hermann Bahrs liebenswürdiges, leicht gefügtes, anspruchsloses Lustspiel. Eine kultivierte Heiterkeit schwebt über den drei zierlichen, nur leider auch gebrechlichen Akten. Der erste geriet am hübschesten. Mit behaglicher Ironie ist ein wiener Salon aus der Werther-Zeit geschildert. Die Träume, die Grazie und Affektation der Jugend von damals werden lebendig; komisch polternd wehrt sich das Alter gegen die Ansichten und Manieren einer neuen Zeit; ganz leise, als delikater kulturhistorischer Grundbaß, rollt das Echo großer Namen durch: Klopstock, Gluck, Goethe. Etwas Hold-Gespenstisches ist in dem ganzen Akt. Und er wird so behutsam geführt, mit Farben von so sachter Drolligkeit belebt, daß sich der Eindruck eines noblen kleinen Kunstwerkes, gewissermaßen: einer liebevoll literarischen Handarbeit ergibt.

In den spätern Akten läßt die Behutsamkeit ein wenig nach. Der Autor greift derber zu, und Herr Thaller mildert das keineswegs. Er spielt den ‚Krampus', den gutmütigen, bosbaften, raunzenden, miselsüchtigen, unerträglich kapriziösen, für Kunst und Kochkunst herzlich eingenommenen, tyrannischen Hofrat, der alle Menschen als subaltern seinen Launen betrachtet und mit ihnen wie mit Möbeln herumrückt. Herr Thaller ist sehr lustig, sehr reich an charakteristischen Kleinigkeiten in Ton und Geste. Aber seine Komik ist zu kräftig für die Figur, die doch nicht nur ein Wurstel, sondern immerhin auch ein Charakter ist. Geradezu der Repräsentant des Oesterreichertums, wie Hermann Bahr es sieht. Oder sah. Herrn Thallers Spaßhaftigkeit ist auch zu süß für diesen Leutequäler, dessen komische Art doch einen recht bittern Beigeschmack hat. Man ahnt die Welt von knechtischen, jasagenden, ihren Groll heimlich verknurrenden, ihren Widerspruch in Frechheiten und Zynismen auspuffen lassenden Duckmäusern, die dieser Hofrat um sich schafft. Und dabei hat er doch wieder eine Fülle feiner, kluger Züge, die ihn liebenswürdig machen. Akt Zwei und Drei des ‚Krampus' sind ein bischen Monographie. Sie dienen der Entwicklung der einen Figur; ihr Sonstiges scheint mit Nestroyscher Nonchalance und Beiläufigkeit abgetan. Vorher ging: ‚Die tiefe Natur'; einer jener kurzen Bahrschen Dramenscherze voll spöttischer Psychologie, problematischen Tiefsinns und jenes leichten, spezifisch Bahrschen Pathos, das die anmutige, geschmeidige Kunst hat, mit einem einzigen kurzen Schneller stracks über der Situation zu stehen.

Dieselbe Bühne brachte zur Uraufführung: ‚Die verflixten Frauenzimmer', vier Einakter von Max Burckhard. — ‚Die unbedeutende Frau' ist gar nicht so unbedeutend; sie ist es nur in den Augen ihres Gatten, des Herrn Professors, der sich für ein Lumen erachtet. Daß eine Frau was andres ist, will, braucht, wie ein Mann, davon hat er keine Ahnung. Weil sie für seine vertrottelte Wissenschaftlerei kein Interesse hat, weiß er mit ihr nichts anzufangen, scheint sie ihm unbedeutend, leer. Dabei hat er drei Jahre lang gar nichts davon gemerkt, daß sie's mit einem andern gehalten, und als sie endlich gesteht, ist er verbohrt genug, nicht dran zu glauben, sondern anzunehmen, jener Dritte sei nur um wissenschaftlich zu schmarotzen ins Haus gekommen. Die Pointe ist keine rechte Pointe. Von einer Frau düpiert zu werden, das widerfährt wohl einem Genie noch leichter als einem Schwachkopf. Fräulein Marberg war vortrefflich; so einfach, nobel, überlegen! — ‚Er und sein Bruder' ist, oberflächlich betrachtet, ein recht weher Spaß. Was seine Tiefe bergen mag, blieb unenträtselt. — ‚Comtesse Clo', ein so lustiger wie roher Akt; eine Knockabout-Komödie aus dem Sexualleben der österreichischen Comtessen. Die grimmige Ironie des Dichters rennt Türen ein. Offene Türen zumeist. Höchst zweifelhaft scheint mir der aristokratische Jargon im gräflichen Hause, das soignierte Ottakringerisch. Besonders Fräulein Waldow spricht es mit einer unwahrscheinlichen Drastik. Mindestens in der Bewegung, in Gang und Geste dürfte das Wienerische

einer Komtesse sich doch anders äußern als das einer Hausmeisterstochter. — ‚Recht und Besitz‘, ein Spaß von der übel angewandten kompliziert-albernen Juristerei. Herr Homma ist sehr komisch. Ebenso Herr Lackner als kropfiger Bauer. Sein schnaufendes, rustikales Asthma wirkt bezwingend echt. — Gemeinsam ist den vier Burckhardschen Einaktern die frohe, pointierte Banalität, der jovial-boshafte Ton, die ruppige Liebenswürdigkeit, das Durcheinanderfließen von Scherz und Ernst zu einer manchmal recht wässerigen ironischen Mischung. Gemeinsam sind ihnen ferner die Lässigkeit der Form (was man, jenachdem, als anmutige Nonchalance oder als Ohnmacht deuten kann), eine selbstzufriedene, nicht immer recht begründete Heiterkeit und die gewissen ‚hellen Augen‘, die von Klugheit und Laune nur so wetterleuchten, ohne daß es je zum Wetter käme. Weiters haben alle vier Einakter einen sehr sympathischen protestlerischen Zug, eine charmante Lust, die Leute zu giften, und im Innersten eine brummige, schmunzelnde Vergnüglichkeit, von deren lebendiger Wärme auch die frostigsten Späße ein wenig profitieren. Eine herzhafte Beobachterfreude macht sich angenehm geltend. Dann ist mancherlei, in Ulk verwandelter, Zorn da. Aber er ist nicht gefährlich. Kein anstürmender, sondern ein gemächlich schlendernder, Spazierstock-bewaffneter Zorn; ein Unmut, der jederzeit gern bereit ist, sich zur Gemütlichkeit abzustumpfen. Wie anderseits die Jovialität dieser vier Akte, wird sie gereizt, sofort in Grobheit umschlägt. Das liegt schon im Charakter des übertrieben breit daherschaufelnden wienerischen Jargons (wie ihn Burckhard liebt), dessen Weichheit so leicht ins Ordinäre moduliert, dessen Urgemütlichkeit immer wie eine gutgelaunte Roheit ist, eine Roheit, die gerade ihren bon jour hat. Und überhaupt ist nun einmal so die gewisse herb=milde, stolz sich selbst preisgebende, launig-brutale, gleichermaßen mit Derbheit und Zartheit kokettierende österreichische Note. Sie wird in den vier Einaktern mit bittern Justament=Akzenten gepfiffen.

Im Theater in der Josefstadt: ‚Wenn zwei dasselbe tun‘, Komödie in einem Akt von Paul Wertheimer. Eine Gerichts-Satire. Sie fängt sehr lustig an, mit witzigen Ausfällen gegen die richterlichen Beamten, die, widerwillig, gelangweilt und interesselos, gleichsam ohne recht hinzuschauen, die Kurbel des Gerechtigkeitswerkels drehen. Die Komödie macht aber bald eine Wendung aus dem Lustig-Boshaften ins Bitter=Seriöse. Ein niederträchtiger Kerl von Untersuchungsrichter preßt auf höchst gemeine Weise einen Unschuldigen zum Geständnis. Dafür, o Hohn, avanciert das leichtfertige Scheusal; der junge Rechttspraktikant Karp aber gerät in Empörung und rettet seinen beleidigten Idealismus in einen andern Beruf hinüber. Vermutlich in den journalistischen. Die Wertheimersche Komödie ist mit viel Sinn für Bühnenwirkung (die auch nicht ausblieb) geschrieben. Leider qualmt sie ein bischen; ihr Humor erstickt am Ende in Pathos, und der Cynismus ihres Helden, in seiner anfänglichen Lockerheit sehr genießbar, wird später derb und massiv. Zudem verträgt eine so wild übertriebene Sache nur schlecht eine ehrlich-moralische Pointe, wie sie

der sittliche Zorn des Rechtspraktikanten birgt. Die ‚sentimentale Karikatur' ist keine angenehme Kunstgattung ... Ein Speziallob für Herrn Oswald. Sein sittlich empörter Rechtsanwalt Karp war bezwingend. So was Schmalziges, Knieweiches, Ausgefranstes, so was Nebbichhaftes ist noch selten über eine Bühne gehatscht. — ‚Der Weg zur Ehe', zwei Akte von Francois de Croisset. Ein sehr graziös geführtes, feines, im Dialog ein bischen armseliges Lustspiel, das von Herrn Jarno und Frau Schroth ganz zart und leicht gespielt wurde. Frau Schroth hat den denkbar besten Konversationston; sie läßt mit bewundernswerter Sicherheit die leisesten Stimmungs-Obertöne, die erst einem Gespräch reiche Färbung geben, mitschwingen. Zudem ist ihr Sprechen bei aller sprudelnden Geläufigkeit stets klar, geformt, reich an Nuance und Schattierung. Man macht Frau Schroth kopierte Duse-Manieren zum Vorwurf. Wie mir scheint, mit Unrecht. Jede moderne, sensitive Schauspielerin könnte man kleiner Duse-Kopien beschuldigen. Aber die Sache liegt wohl anders. Die Duse hat — durch ihre Kunst der Sublimierung, der Vertiefung zartester Aeußerungen der fraulichen Psyche (in Ton und Antlitz und Gebärde) — uns besser sehen und hören gelehrt. Wir merken, dank ihr, heute um einen Frauenmund, in einem Frauenlächeln, was wir vor ihr noch übersahen. Wir entdecken gewissermaßen das Stückchen Duse-Schönheit, das Stückchen Duse-Melancholie, das im Antlitz jeder sensitiven Frau liegen mag. Und wir werdens natürlich dort am leichtesten merken, wo die Fähigkeit, Innenvorgänge durch eine reiche, nervöse Mimik auszudrücken, hoch entwickelt ist. Wie zum Beispiel bei Frau Schroth.

Durch blaue Schleier / von S. Friedlaender

Wie feines Blühen dampft
Der Erde Schweiß,
Es löst sich, was verkrampft,
Aus taundem Eis.
Tief in der Tiefe lenzt
Fruchtfeuchter Keim,
Süß wird die Luft kredenzt
Wie Honigseim.
Himmlisch Gesichte kränzt
Voll Glück Natur,
In seinem Lichte glänzt
Entzückte Flur,
Bis an das Sel'ge grenzt
Des Staubes Spur.
Doch einer Wehmut Schnee
Schläft noch auf Firnen
Und hüllt in Demutweh
Lichtfrühe Stirnen.

Rundschau

Münchner Cabaret-Königinnen

Ernst Possart, Heinrich Knote, Felix Mottl, Rudolf Seibold, Joseph Ludl, Gisela Fischer und Mary Irber: das sind die Theatergötzen der Münchner. Ueber die ersten drei braucht hier nicht gesprochen zu werden; Seibold ist der Tenor, Ludl der Komiker, die Fischer die Diva unsrer Operettenbühne, des Theaters am Gärtnerplatz. Allen dreien eignet als wesentlichstes Merkmal neben derbster Liebenswürdigkeit ein schier unglaublicher Mangel an Vornehmheit, und vielleicht erklärt sich hieraus ihre Popularität. Mary Irber ist der Star des Intimen Theaters und spielt in München eine so bedeutsame, für die Stadt charakteristische Rolle, daß der Chronist sie nicht übersehen darf.

Vor dem gefüllten Saal des Intimen Theaters verkündet der Conférencier das Auftreten Mary Irbers. Das Publikum freut sich schallend. Ein kleines Mädel mit einem kinderhaften Madonnengesicht hüpft auf die Bühne, wirft sich bäuchlings auf den Divan, strampelt mit den Beinen und verkündet uns, daß sie schrecklich verliebt sei und enorm viel Rasse habe. Auch der Nichteingeweihte glaubt ihr beides, wünscht ihr aber im übrigen eine bessere Stimme und gesegnete Mahlzeit. Denn er sieht lediglich eine muntere Soubrette, die mit unverkennbarem Temperament geschickt gemachte Verslein singt. Und er begreift nicht, warum das Publikum klatscht, johlt, rast.

Es ist aber nicht nur das Publikum des Intimen Theaters, das die Irber so umjubelt. Man hört die kleine Schauspielerin bei irgend einem Wohltätigkeitsfest freundlich und unschuldig vor der besten Gesellschaft Münchens ihre kleinen, lasterhaften Liedchen singen, und die besternten Herren klatschen vor den eifersüchtigen und mißgünstigen Augen der eleganten Damen, daß ihre weißen Handschuhe klaffen. Oder man sieht sie großäugig vergnügt und sehr schick im Ballsaal bei irgend einem großen Karnevalsfest, und Münchens Lebewelt reckt sich nach ihr die Hälse aus. Und in den Künstlerkneipen Schwabings huldigt ihr das pathetische und manirierte Kunstvolk des Nordens.

Solche Popularität könnte nicht Jahre hindurch dauern, wäre sie ganz unverdient. Gewiß, Mary Irber ist letzten Endes nichts weiter als eine Dutzendsoubrette. Erinnert bestenfalls an Heinrich Manns Künstlerin Fröhlich in ihrer Blütezeit: Aber sie besitzt — und das reckt sie zu einer typischen Erscheinung empor, die ihren Ruhm beinahe verdient — sie besitzt den feinsten Instinkt für die Seele, für die Bedürfnisse der bayrischen Residenzstadt. Diese naivste unter den großen deutschen Städten, diese unendlich behagliche, lebefrohe und so unglaublich träge Stadt braucht den Schuß anmutigen Kokottentums, den die kleine Sängerin ihr bietet. Darum begrüßt sie der Lokalpatriot mit einem schmunzelnden ‚Sakra!‘, der Formel, unter der man in München alles begreift, was man bewundert; und er freut sich des Parisertums seiner Heimatstadt, wenn er in einem Prozeßbericht lesen kann, junge Offiziere hätten die Gunst der bekannten Dame am Kartentisch aus-

gespielt, und er sieht in München den wundervollsten Hintergrund für einen modernen Bocaccio, wenn ein Liebhaber der Gefeierten sich als langgesuchter Hochstapler entpuppt. Und weil die Irber sich immerwährend mit dem Hauch frivolen Skandals, mit dem Duft farbigsten Abenteuerertums zu umweben weiß, darum wirkt sie mit dem Reiz einer starken, bewußten und mondänen Persönlichkeit. So erklärt es sich, daß eine Duodez-Bänkelsängerin zur Circe einer großen Stadt emporwachsen konnte, die in Wirklichkeit ebenso frugal-genügsam ist, wie sie sich verwöhnt glaubt.

Künstlerisch viel bedeutsamer ist der zweite Star des Intimen Theaters, die Sängerin Dina Dietrich. Um ein kleines, schlankes Persönchen bauscht sich ein mächtiger Reifrock. Auf schmalen, runden, kindlichen Schultern sitzt ein ernsthafter Kopf, weiß und rot, wie ein Porzellankopf. Sehr rotlippig, sehr blauäugig und sehr blondhaarig. Dabei sieht das Ganze gar nicht galant und zierlich aus und schmeckt absolut nicht nach Franz Blei, sondern macht einen durchaus ernsthaften, sehr vornehmen und sehr schlichten Eindruck: den Eindruck des Volkslieds und des Märchens. Und die Märchenprinzessin tut den Mund auf und singt mit einer wundervoll unverkünstelten Stimme. Singt alte, schwere, verträumte und halb oder ganz verschollene Volkslieder. Singt so, daß selbst das zotenfrohe Bürgerpublikum des Intimen Theaters vergißt, warum es eigentlich gekommen ist, und willig den Dunstkreis schlichter, tiefer, ihm durchaus fremder Kunst atmet. Lion Feuchtwanger

Von Szeptern und gewaltigen Busennadeln

Samuel Lublinski hält sich für einen Ueberwinder. Er dünkt sich kühn und stark genug, eine moderne Abart der tragischen Form (der a priori tragischen Form) zu verwirklichen. Das sind falsche Hoffnungen und irreführende Wünsche, die in süßen und bittern Stunden flüstern und singen. Man glaubt ein heimlicher König zu sein und verwechselt, in begreiflicher Illusion befangen, seine mehr oder weniger gewaltige Busennadel mit jenem geheimnisvollen Szepter, dem die Geister untertänig. Eine von den Figuren seiner Nibelungen-,Tragödie' — ,Gunther und Brunhild' (verlegt von Julius Bard in Berlin) — scheint aber doch im tiefsten Menschlichen erlebt zu sein, eine spezielle Mischung: Gunther, der beweibte-entweibte, der arme Fallensteller, der in seiner Wirkungsfähigkeit gebundene, die vegetative Seele. Und soweit Gunthers Beziehungen, Phänomene der Liebe und des königlichen Verhaltens in Betracht kommen, steht Lublinski nahezu als ein Könner da. Die beschwörende Balladenstimmung Hebbels hat sich fast gänzlich von diesem Stoffe abgelöst. Die Methode ist soziologisch, und der von Gesellschaftstypen, von klargelegten ständischen Verhältnissen und zuckenden frühmittelalterlichen Korrelationen angefüllte dritte Akt scheint mir der eigentümlichste. Der vierte kommt ihm nahe, ja übertrifft ihn, wenn man das schwerblütige Wollen des Autors berücksichtigt. Hier soll das seelische Ineinandergreifen und Sichzurückstoßen der zentralen Figuren — Brunhilds, Gunthers, Kriemhilds und Siegfrieds — nach der verhängnisvollen Zuspitzung, nach dem Streit der Königinnen vor dem Domportal, entfaltet werden. Doch geschieht dies in reflexionspsychologisch konstruierender Weise. Der fünfte Akt ist verwachsen, die beiden ersten sind matt und technisch unzulänglich. Die Hauptpersonen, mit Ausnahme Gunthers,

leben ganz von Gnaden älterer Literatur: Kriemhild — ein schwacher Bau, die Königin von Helgaland — ein Stück unerfüllter Sehnsucht, Siegfried — ein ebenso kraftstrotzender wie hochgebildeter und nüchterner junger Mann. Auf Hagen wird mit kluger Oekonomie verzichtet. Man spricht mit analytischem Drang scharf durchfurchte und zerhackte, daneben aber auch hübsch breiige Jambenprosa; Jamben, die fast immer trüb leuchten — ohne Seele, ohne Stärke. Manche Vorgänger klingen durch: Schiller, Zacharias Werner, Ibsen...

Derartige Tragödien kann man entbehren. Lublinski ist sich über den Wert und die Tragweite seiner Motive nicht im klaren. Er nimmt eine Nuance für ein Motiv (und schöpft nicht einmal diese aus). Sein Schicksal scheint es: auf das Sinnen und Dichten andrer zu horchen und fremde Kinder hartnäckig besser machen zu wollen. Keineswegs erstaunt man hier über einen Ausnahmefall in der dichterischen Schaffenslinie des klugen Räsonneurs und Kulturpsychologen Samuel Lublinski. Julius Caesar, Peter von Rußland, Gunther und Brunhild: Iliaden post Homerum. Kein Dunkel hüllt seine künftigen Königstaten. Arthur Sakheim

Rheinische Uraufführungen

Ein Bild von Edvard Munch: Ein Antlitz, das ganz Ausdruck der Angst, des Erbleichens, des Fliehenwollens ist; um das die Luft in Wellenbewegungen schwankt und zittert wie von ungeheuern Erschütterungen. Und unter dem Blatt die Worte: „Ich höre das große Geschrei in der Natur". Mit dem Entsetzensblick der Munchschen Gestalt schaut Leonid Andrejew aus seinem seltsamen Spiel ‚Das Leben des Menschen', dessen deutsche Uraufführung im düsseldorfer Schauspielhaus stattfand. Grauen erregend, peinigend ist dieses Werk. Man vermag es nicht zu begreifen, daß einer, der die Dinge so sieht wie Andrejew, das Leben noch weiter auf seinen Schultern tragen kann. Man hat ein Gefühl, als ob ein grauer, schmutziger Nebel endlos niederrieselte; als ob alles in einem ewig langweiligen, trüben Sud unterginge. Nur die klagenden Töne der Musik, die von Akt zu Akt gleiten, summen im Ohr. Und den Schein des langsam abschmelzenden Lebenslichtes sieht man in dem Nebel schwimmen; den Schein der Kerze, die die Gestalt in Grau, der steinerne Gast, in Händen hält, der unbewegt im Hintergrunde des Menschenlebens steht, vom ersten Schrei bis zum letzten Seufzer. Er steht immer im Hintergrund und hält das Lebenslicht. Wer aber ist Er? Gott, Satan, das Sinnbild der Erde, das Schicksal? Wer weiß es? Der Mensch erkennt ihn nicht; aber er fühlt ihn als eine Macht, die er herausfordert, zu der er betet, der er flucht — wie Wünsche und Stimmung es bringen. Und Er steht unbewegt; und wie das Leben des Menschen mit all seinen Illusionen, die es aufrecht halten müssen, verglüht, tropft die Kerze ab in seiner Hand, bis sie nur ein schwelender Docht ist, der mit bläulichem Aufblaken verlischt — verglimmt.

‚Das Leben des Menschen' ist wie ein grotesk-banaler Schattentanz, zu dem der Prolog des Herrn in Grau den Kommentar liefert. Trostlos langweilig, läppisch erscheinen die einzelnen Bilder. Aber da hinein ertönt der Schrei der Wehmutter, und man meint, die Erde stöhne selber in Geburtswehen. Freundinnen sprechen von dem jungen Frauchen mit dem dünnen bloßen Hälschen, und es ist wie ein Bild der jugendlichen Früh-

lingslust. Erfolgsanbeter umwedeln das Glück des Menschen, und immer hört wie man einen Refrain ihr neidisch-begehrliches: „O, wie prächtig, wie reich!" Das bleibt und wird Gefühl. Und dann das Schlußbild: Der Tod des Menschen; herzbeengend in seiner Untergangsstimmung. In einer Schenke, zwischen Gescheiterten, die in Rausch und Delirium ihr seliges Reich gefunden, atmet der Mensch sein Leben aus. Vermummte Weiber huschen an ihn heran wie gespensterhafte Fledermäuse und rufen ihm noch einmal die Illusionen in die Erinnerung, an denen sein Leben hing: sein Weib, sein Kind, sein Heim, seinen Glanz und Ruhm. Und zu den Klängen einer monotonen Tanzweise umkreisen sie den Verendenden und zischen und zirpen ihm höhnend ins Ohr: „Du wirst bald sterben. — Gedenkst du noch? — Du wirst bald sterben. — Gedenkst du noch?" Ein letztes Aufzischen, und die Kerze verlischt. Doch stumm und unbewegt steht immer noch in seinem Winkel Er, der steinerne Gast.

Andrejews Dichtung ist eine Partitur, der nur die stärkste, stimmen- und stimmungbeherrschende Regiekunst zum Leben verhelfen kann. Mit feinstem Eindringen hatte der junge Maler Wunderwald aus dem Geiste der Dichtung heraus einen schlichten Rahmen geschaffen, in den das Zusammenspiel der Schauspielhausleute unvergeßliche Bühnenbilder stellte. Es ist schlechthin unmöglich, all das Bodenschwere, Erdverhaftete, wie in einem Höllendunkel Hingekauerte, dem die Andrejewsche Dichtung Ausdruck sein will, eindruckskräftiger herauszubringen, als es in Düsseldorf geschah.

‚Das Leben des Menschen' ist ganz aus einem überwältigenden Gefühl geboren und greift mächtig in unser Gefühlsleben hinein. Nicht so die Komödie ‚Mittagsgewölk' von G. Herzberg (Frau Professor Berthold Litzmann, in Bonn), die am gleichen Tage, wie Andrejews Dichtung in Düsseldorf, am kölner Stadttheater ihre Uraufführung erlebte. Sie ist ein Verstandesprodukt und beschäftigt nur den Verstand. Am liebsten denke ich mir das Werkchen als Frucht einer gesellschaftlichen Diskussion; als Ausschwingen eines in der Unterhaltung angeschlagenen Tones. Die Spitze der Komödie wendet sich gegen die gegenseitige körperliche Hörigkeit, die die Ehe meist für Mann und Weib bedeutet, samt den ehrsamen Anhängen: Heuchelei und Eifersucht. ‚Mittagsgewölk' ist eine Arbeit von mittlern Qualitäten, die mit ihrem leichten Geberdenspiel und ihrem flotten Dialog den Darstellern eine angenehme Aufgabe bietet. Sie hält die Wage zwischen Tendenzstück und Posse. Auf alle Fälle unterhält das Werkchen auf eine recht gefällige, freundliche Art als das Zeugnis eines regsamen, beweglichen Geistes von guter Geschmacksbildung.

Peter Hamecher

Delegiertenversammlung

Der lange umstrittene Bühnenvertrag wurde einstimmig abgelehnt. Das Präsidium fiel. Für Pohl und Pategg wurden Nissen und Reicher gewählt. Das Arbeitsprogramm der neuen Aera ist sehr reichhaltig. Einrichtung einer Rechtsschutzstelle, bei der alle Klagen und Beschwerden anzubringen sind; Schaffung einer genossenschaftlichen Agentur zur Vermittlung von Engagements; Umwandlung der Zeitung in ein vorwiegend der sozialen und rechtlichen Aufklärung und Belehrung gewidmetes Kampforgan; genossenschaftlicher Betrieb (Eigenregie und Pachtung) von Privat- und Stadttheatern: das sind die Hauptpunkte. Ueber alles dies und mehr soll noch gesprochen werden.

Richard Treitel

Aus der Praxis

Regiepläne

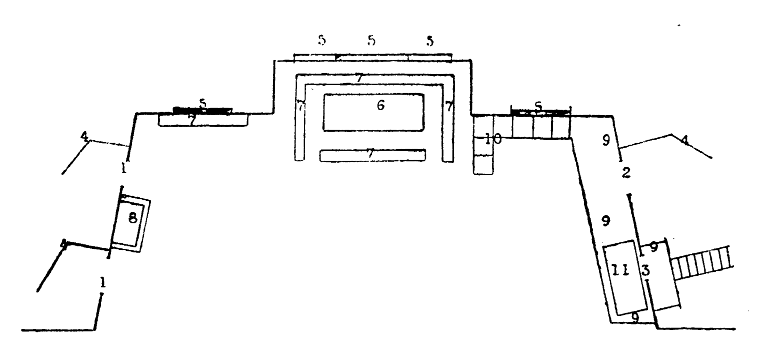
Erde

Komödie in drei Akten von Karl Schönherr
Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters zu Berlin
Inszenierung von Adolf Edgar Licho

Personen

Der alte Grutz — Guido Herzfeld. Hannes — Adolf Edgar Licho. Mena — Rosa Bertens. Trine — Maria Mayer. Eishofbäuerlein — Hermann Wlach. Zyprian — Kl. Collani. Konradl, Peterle — Kl. Müller. Oberknecht — Julius Karsten. Roßknecht — Willi Prager. Mittlerer Knecht — Hans Friedel. Knechtl — Reinhold Lüttjohann. Totenweibele — Frida Richard. — Arzt — Alfred Beierle. Tischler — Willy Lichtenberg. Totengräber — Paul Berg.

Dekoration



Große Bauernstube. In der Hinterwand ein großer Erker mit Fenstern (5), zwei andre Fenster rechts und links vom Erker (5); vor dem Fenster rechts führt eine Treppe (10) zu einem 2 m hohen Praktikabel, welches sich vor der ganzen linken Wand entlangzieht (9). Auf dem Praktikabel oben eine Tür (3). Unter dem Praktikabel: vorn das Bett des alten Grutz (11), hinten Tür zur Küche (2). Im Erker: großer Tisch (6) mit Bänken rings herum (7). Vor dem Fenster links gleichfalls eine Bank (7). Hinten (12) Hochgebirgsprospekt.

Requisiten

Erster Akt

Der Tisch ist gedeckt; 6 Gedecke mit Zinntellern, ein halbes Brot. Auf dem Ofen: Wasserkrug, Leuchter, Zündholzständer, Petroleumkanne. Auf der Ofenbank: Korb mit Strickzeug; hinterm Ofen ein Beil. Auf der Türstelle:

Topf, Körbchen mit Nähzeug, Knöpfen, Leinwandstreifen. Zwischen dem Bett und der Tür (2): eine Dezimalwage mit Gewichten. Ueber dem Bett: Heiligenbild und ewige Lampe. Am Erker: Spiegel, Barometer, Kalender, Kleiderriegel, Herrgottswinkel.

Hinter der Szene: Je eine Münze für Mena, Trine, Hannes, Oberknecht, Roßknecht, mittleren Knecht. Schüssel mit Essen für Trine. Korb mit irdenem Topf, Löffel, Tuch, ferner hoher Stab mit Rosenkranz und Heiligenbild, schwarze Hornbrille für Totenweibele. Hacke, Stock, Tabaksbeutel, Pfeife für Grutz. Drei Ketten, Rucksack, Stock für Eishofbäuerlein. Kleine Steigeisen, Lebkuchenherz für Konradl. Kindertrompete, Lebkuchen für Peterle. Drei Hüte für Zyprian. Drehorgel und verschiedene Lärminstrumente, Kindertrompeten.

Zweiter Akt

Wieder alles Zubehör für den gedeckten Eßtisch. Die Wage wird weiter vorgerückt.

Hinter der Szene: Beil für Oberknecht; Stock und Brille für den Arzt. 6 Blechteller und Schüssel mit Essen für Trine. Rohes, ungefertigtes Holzpferd für Hannes. Zollstock, Notizbuch, Bleistift, Pfeife für Tischler. Notizbuch, Bleistift, Pfeife, Tabaksbeutel für Totengräber. Tasche und Stock für Totenweibele.

Dritter Akt

Wieder alles Zubehör für den Tisch. Das Bett ist fortgenommen. Die Wage steht rechts an der Wand.

Hinter der Szene: Sarg mit Deckel für Grutz. Schüssel mit Essen für Mena. Kleiderbündel und Tuch für Trine. Steigeisen für Eishofbäuerlein. Kleine Steigeisen für die Kinder. Wiege für Hannes. Koffer für Mena. Sechs Banknoten für Grutz. Tasche wie im zweiten Akt für Totenweibele.

Masken und Kostüme

Der alte Grutz: Große Glatze, weißer Kranz, bartlos. Im dritten Akt längere Haare, Bartstoppeln. Lange schwarze Bauernhose, Aermelweste, schwarzer Janker. Im zweiten Akt langer brauner Rock, Samtweste. Im dritten Akt langer schwarzer Bauernkittel.

Hannes: Schon angegrautes, aber dichtes Haar, ebensolcher dichter Vollbart. Blaues Arbeitshemd, grüne, gestickte, sehr abgenutzte Hosenträger, schwarze enge abgetragene Hose, graue Weste. Nagelschuhe. Im dritten Akt grüner Lodenrock, blaue Arbeitsschürze.

Mena: Brauner Rock, blaue Schürze, schwarzer Spenser, buntes Bauerntuch. Im dritten Akt Umschlagetuch, schwarzer Rock. Um den Kopf gelegte schwarze Zöpfe.

Trine: Blauer bedruckter Bauernrock und Spenser, graue Schürze, rohleinenes Hemd, Halstuch. Im dritten Akt Umschlagetuch und Wollspenser. Graublonde ziemlich dünne Haare.

Eishofbäuerlein: Lange Lederhose, grauer Lodenrock. Im dritten Akt Zipfelmütze über die Ohren. Schwere Nagelschuhe. Rötlicher Backenbart, kleiner Schnurrbart, rötliches Stoppelhaar.

Zyprian, Konradl, Peterle: Lange Hose, kurze Jacke, Filzhut.

Oberknecht: Braune, geflickte Hose, blaue Weste, grüne Hosenträger; halblange Röhrenstiefel, grüner Lodenhut.

Roßknecht: Grobleinenes Hemd, braune Lodenhose mit grünen Tuchstreifen und violette Samtweste mit echten Silbermünzen als Knöpfen; darüber im ersten Akt Leinenkittel, im zweiten und dritten Akt Lodenjoppe, flacher brauner Hut. Nagelschuhe. Buschiges Haar, struppiger, dichter Schnauz- und Backenbart.

Mittlerer Knecht: Braune Hose, grüne Hosenträger, Lodenjoppe. Nagelschuhe. Ziemlich spärliches Haar, Schnurrbart.

Knechtl: Braune Hose, graues Hemd, Weste. Lichtblondes Haar, bartlos.

Totenweibele: Dunkelblauer verschossener Rock und Spenser. Blau-weiße Schürze. Halstuch. Alles alt und schmutzig. Glatze mit kleinem schmutziggrauen Zopf.

Arzt: Gestreifte Hose und Joppe. Umlegekragen und Fliege. Grau-schwarzer Havelock. Schwarzer, runder Tellerhut, graue Handschuhe.

Tischler: Handwerkerhose, Weste, grüne Schürze, grüner Hut. Im dritten Akt abgetragener Soldatenrock. Röhrenstiefel.

Totengräber: Schmutzige Leinenhose, Plüschweste, Rock. Blaues Halstuch. Schildkappe. Röhrenstiefel.

Beleuchtung

Erster Akt: Sommertag mit hellem Sonnenschein.

Zweiter Akt: Nebliger Wintertag.

Dritter Akt: Frühling; Sonnenschein, erst schwächer, dann zunehmend.

* * *

Juristischer Briefkasten

G. P. Bei einer Krankheit, die nicht länger als acht Tage dauert, haben Sie Anspruch auf unverkürzte Auszahlung der Gage. Vom Beginn der dritten Woche an kann die Direktion die Gage auf die Hälfte herabsetzen. Nach Ablauf der dritten Woche kann die Direktion, wenn die Krankheit noch anhält, den Vertrag kündigen und nach acht Tagen lösen. Wenn Sie nach vierzehntägiger Krankheit wieder aufgetreten sind, wenn auch nur zwei Tage, so beginnt damit eine neue Frist zu laufen.

A. N. Wenn Sie neue Rollen nicht innerhalb der im Vertrag vereinbarten Zeit (einen Bogen innerhalb eines Tages) lernen, kann die Direktion Sie nicht sofort entlassen. Das ist nur zulässig, wenn Sie in wiederholten Fällen die Rollen nicht innerhalb der vereinbarten Fristen genügend memoriert und dadurch erhebliche Störungen des Repertoires oder der Vorstellungen verursacht haben. Ob das der Fall ist, müssen Sie wissen.

W. F. Der Ausgangspunkt Ihrer Erwägungen ist nicht haltbar. Auch der Intendant eines Hoftheaters kann von einer vereinbarten Kündigung Gebrauch machen. Der Angabe von Gründen bedarf es nicht. Sie können ihn dazu nicht zwingen. Daß Sie Ihre Pflicht getan zu haben glauben, ja, daß Sie mehr als Ihre Pflicht getan haben, weil Sie wiederholt eingesprungen sind, kommt nicht in Frage. Eine Stellung, wie Sie sie für möglich halten, hat der Intendent keines Theaters. Lesen Sie nur Ihren Vertrag so unbefangen, wie Sie den Vertrag mit einem gewöhnlichen Direktor lesen würden. Dann wird Ihr Urteil sich sicherlich ändern.

Annahmen

Hermann Heijermans: Der hohe Flug, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

3. 12. Franz Kiehl: Das Gelübde, Drama. Thorn, Stadttheater.

Jacob Linck: Der Halbgott, Einaktiges Drama. Coblenz, Stadttheater.

4. 12. Gustav Kohne: Bürgermeister Markstein, Niedersächsisches Drama. Hannover, Residenztheater.

5. 12. Albert Geiger: Das Weib des Uria, Drama. Karlsruhe, Hoftheater.

Franz von Schönthan und Rudolf Oesterreicher: Lori Pollinger, Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

7. 12. Julius Norden-Hasselblatt: Zirkusluft, Schauspiel. Stettin, Bellevuetheater.

10. 12. Alfred Putzel: Albrecht Prinz von München, Schauspiel. Nürnberg, Stadttheater.

3. in fremden Sprachen

Sem Benelli: Der Bücherwurm, Schauspiel. Mailand.

Tristan Bernard: Der Hühnerhof, Komödie. Paris, Théâtre Michel.

Alfred Capus: Der verwundete Vogel, Schauspiel. Paris, Renaissance.

Emma Gad: Goldvogel, Lustspiel. Kopenhagen. Königliches Theater.

Edmond Guiraud: Das Nesthäkchen Lustspiel. Paris, Odéon.

Roy Horniman: Idols, Schauspiel. London, Garricktheater.

Octave Mirbeau und Thaddäus Nathanson: Der Herd, Schauspiel. Paris, Comédie.

Rovetta und Lopez: Nicolettas Namenstag, Ein Akt. Mailand.

Alfred Sutro: Der Brückenerbauer, Schauspiel. London, St. James-Theater.

Zeitschriftenschau

Walter Bloem: Das Kündigungsrecht nach dem neuen Bühnenvertrag. Deutsche Theaterzeitschrift I, 10.

E. A. Bratter: Artif, ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne. Signale LXVI, 49.

Hugo Dinger: Eine neue Theorie des Dramas. Theatercourier 780.

Alexander Elster: Zur Frage der Schauspielmusik. Deutsche Theaterzeitschrift I, 10.

Herbert Eulenberg: Hütet Euch vor Hebbel! Zukunft XVII, 11.

Richard Hähn: Das staatliche Examen für Bühnenkünstler. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 47.

M.: Publikum und Theater. Hochland VI, 1.

Gustav May-Hartung: Genossenschaft und Standesvertretung. Deutsche Theaterzeitschrift I, 11.

Friedrich Weber-Robine: Zur Klärung der Theaterbaufrage. Theatercourier 780.

Zensur

In Düsseldorf sind Anton Ohorns ‚Brüder von Sankt Bernhard‘ verboten worden, nachdem das Schauspiel allenthalben und auch im Rheinland aufgeführt worden ist.

Nachrichten

Der Dramaturg des dresdner Hoftheaters, Geheimer Hofrat Dr. Alexander Meyer-Waldeck, der jahrelang auf die moderne Gestaltung des Repertoires einen guten Einfluß ausübte, hat seine Entlassung erbeten und zum ersten April 1909 bewilligt erhalten.

Die Presse

1. Thummelumsen. 2. Rabagas.

Börsencourier

1. Die altmodische Kleinstadtgeschichte ist an sich äußerst gleichgültig und oft zu breit. Irgend eine innere Anteilnahme an den Personen und ihrem Geschick kommt nicht auf.

2. Ueber diese Farce des politischen Parvenütums ist eine solche Fülle von glitzernden Einfällen, geistreichen Bosheiten und ausgezeichneten Witzen verstreut, daß sparsame deutsche Lustspielmacher daraus mindestens drei Stücke anfertigen würden.

Morgenpost

1. Das zwischen billiger Burleske und Tragikomödie ungewiß pendelnde Stück ist mehr in die Breite als in die Tiefe geraten.

2. Was diesmal gegeben wurde, war mehr ein Schwank, der seine Mittel wenig wählte, jedoch auch von Sardou nicht viel mehr erraten ließ.

Lokalanzeiger.

1. Das Stück kann höchstens als ein lockerer, mit derben Mitteln wirkender und nicht durchweg unterhaltsamer Schwank die Kritik passieren.

2. Sardou ging überall auf komische Wirkungen aus, echte Schwanklaune durchweht das ganze Stück, und der Dialog ist reich an witzigen und geistvollen Einfällen.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist aus einem Roman gewonnen worden, der vier gemächlich breit gepatzte Bilder lieferte, ohne daß eine Komödie zustande kam.

2. Die überlegene Schlagfertigkeit, die ungemein witzige Phantasie, die feine Technik, das flügelhaft beschwingte Tempo, die souveräne Spiellust der inspirationsreichen Komödie erheben uns zur Höhe heitern Genießens.

Berliner Tageblatt

1. Herr Wied hat einen eigenen Roman eingehackt und in eine vier Akte lange Wurstpelle gestopft. Es kommt nicht viel dabei heraus.

2. Unsern Tagen liegt der Zorn fern, aus dem die Satire des Stücks geboren ist. Deshalb bleibt uns das Recht zum artistischen Behagen an dem flotten Spaß.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 52
24. Dezember 1908

Die Tragödie der Anpassung / von Egon Friedell

Es ist gar nicht wahr, daß die Kunst nur sich selbst will. Viele behaupten es und meinen den Wert einer Dichtung zu erhöhen, wenn sie sagen, sie erhebe sich in anmutiger Zwecklosigkeit über die gemeine Realität. In Wahrheit degradieren sie dadurch die höchste menschliche Betätigung zu einer Spielerei verträumter Kinder. Kein genialer Dichter hält sein Werk für einen schönen Luxusartikel. Die Kunst ist etwas eminent Praktisches, vielleicht die praktischste Sache von der Welt. Eine Dichtung, die dem Leser nicht eine ganze Reihe von langwierigen und mühevollen persönlichen Erfahrungen ersetzt, hat keine Existenzberechtigung. Wäre die Kunst nur eine Art Ueberschuß in der allgemeinen Oekonomie des menschlichen Daseins, so könnte sie niemals eine tiefe Bedeutung für unser Leben haben. Sie stünde dann auf demselben Niveau wie das Kunsthandwerk. Einen persischen Teppich, eine englische Krawatte, eine japanische Stickerei kann ich haben oder nicht haben: es macht in der Dynamik meines Lebens nichts aus, ob diese Dinge mich umgeben oder nicht — das heißt: wenn ich kein Snob bin. Aber bei einem großen Dichter habe ich keine Wahl, den muß ich unbedingt haben, und so lange ich ihn nicht gefunden habe, ist meine Seele unterernährt und leidet gleichsam an ‚chronischer Dyspnoë'. Kaum habe ich diesen Menschen, der alles ausspricht, was ich brauche, so strömt plötzlich neuer Sauerstoff in meinen geistigen Organismus, die Blutzirkulation reguliert sich, die Dyspnoë verschwindet, und ich bin gesund. So geht es nicht blos dem einzelnen, sondern ganzen Zeitaltern. Ein Zeitalter, das nicht seinen Dichter findet, ist pathologisch. Wenn Dichtungen Luxusartikel sind, dann ist frische Luft auch einer.

Die Dichtkunst hat dieselbe Aufgabe, wie die Wissenschaft und Philosophie. („Die Trennung von Philosoph und Dichter ist das Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution", sagt Novalis.) Sie will erziehen und unter-

richten. Alle echte Poesie ist didaktisch. Man muß dabei nicht gleich an Moralpaukerei denken. Erziehen ist etwas Höheres und Tieferes. Ein Künstler erzieht allein schon dadurch, daß er da ist: als jener bestimmte Organismus mit höhern Fähigkeiten, mit feinerm sittlichen und intellektuellen Takt. Aber die Kunst bezweckt noch mehr. Sie ist die Verkünderin einer Reihe wichtiger und wertvoller Lebenswahrheiten. Sie ruft uns gewisse Welterkenntnisse, die wir gern vergessen, immer wieder eindringlich ins Gedächtnis zurück. „Alles Lernen ist Erinnern", hat Plato behauptet. Nun, die Kunst unterstützt dieses ‚Erinnern'.

Dies gilt ganz besonders von der dramatischen Kunst. Wenn wir von dem Werk eines dramatischen Genies sagen, es sei von der höchsten Lebenswahrheit, so meinen wir damit gewöhnlich etwas Tieferes als bloße Wirklichkeitstreue im Erfassen der Figuren und Handlungen. Ein tüchtiger Menschenschilderer ist jeder Schriftsteller von Theatertalent. Aber das Leben ist ja nicht eine Hand voll Menschen, sondern die gesamte Menschheit und ihre Bedingungen, Gott und die Atome, die Hölle und der Planetenlauf. Wer Lebenswahrheit im höchsten Sinne erzielen will, der muß die ganze Erdkugel und ihre Gesetze in seinem Werk abbilden. Das ist dann der echte Naturalismus.

Diesen Naturalismus hat nur das dramatische Genie. Shakespeare hat ihn, Fletcher hat ihn nicht. Ibsen hat ihn, Hauptmann hat nur den andern Naturalismus. Hauptmann wiederholt das Dasein, das jeder hört und sieht, mit großer Naturtreue; Ibsen aber weiß uns auch jenen verdeckten Teil des Lebens zu zeigen, der sich für gewöhnlich unsern Blicken entzieht, ja oft so sehr entzieht, daß wir glauben, er sei gar nicht vorhanden.

Im Grunde ist jeder Mensch überzeugt, daß es keinen Zufall gibt, daß jeder tut, was er muß, und daß wir nur Dinge erleben, die zu uns gehören. Aber im Hinundher des Tages zerlegt sich die große Gesamtbewegung unsers Lebens in lauter winzige Komponenten und wird unübersichtlich. Daher kommt für jeden einmal der Moment, in dem er sich fragt: sind alle diese Gedanken von Schicksal und Notwendigkeit nicht am Ende nur ideologische Abstraktionen? oder Rudimente aus den Zeiten der Mythologie und Naturdichtung? oder die bloßen ohnmächtigen Wünsche der zu ewigem Dunkel und ewiger Unsicherheit verurteilten Spezies? Hier erscheint nun der Dichter. Er tritt vor und zeigt in Bildern, die zu temperamentvoll und zu wahrhaftig sind, als daß man sie anzweifeln könnte, die Unumstößlichkeit dieser Gesetze. Er zeigt uns, wie Macbeth nicht deshalb zu Land und Krone kommt, weil er zufällig auf günstige Konstellationen trifft, sondern weil er diese bestimmte, höchste und leidenschaftlichste Verkörperung des Willens zur Macht ist, die unter allen Umständen zwingen muß; er zeigt uns, daß König Lear nicht etwa ‚Malheur' mit seinen Kindern hat, sondern, daß das Malheur in ihm selbst liegt, weil er an einer krankhaften Hypertrophie des Herzens leidet und Güte und Verstand bei ihm nicht richtig äquilibriert sind. Er zeigt uns, daß

Solneß nicht deshalb in allen Dingen reüssiert, weil er Glück hat, sondern daß er Glück hat, weil er der Solneß ist; daß Hakon Hakonson siegen muß, auch wenn ihn alle verlassen, und daß Jarl Skule unterliegen muß, auch wenn das ganze Land ihm zuläuft.

Jedes richtige Drama ist daher Schicksalsdrama (und jene Dramengattung, die für gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnet wird, verdient ihn relativ noch am wenigsten). Der Schicksalsgedanke ist so alt wie die Tragödie und älter; aber er hat die verschiedenartigsten Wandlungen durchgemacht und sich im Drama seine besondern Formen geschaffen. Zunächst die Griechen. Als ein intelligentes, offenäugiges, lebenskundiges Volk mußten sie früh auf die verwickelte Schicksalsfrage verfallen. Sie hatten von Anfang an viel mitgemacht und sich mit allen möglichen Mitteln ihre Existenz sichern müssen. Nicht umsonst ist Odysseus ihr Nationalheld. Sie waren durchaus nicht sentimental. Sie wußten, was das Leben ist: eine strapaziöse, unberechenbare, wenig dankbare Angelegenheit.

Nun aber hat der Mensch anderseits einen sehr starken eingeborenen Trieb zum Positiven, und der Pessimismus ist ihm immer unorganisch. Er sucht daher nach einem Gegengewicht. Ein solches ist zunächst die naive Frömmigkeit, das unerschütterliche Vertrauen auf die Güte der Götter und des Schicksals. Diesen Standpunkt vertraten die Dichter der guten alten Zeit. Ungerechtigkeit und unverdientes Unglück sind nur scheinbar oder doch nur vorübergehend: am Ende erweist sich immer der Sieg des Guten. Dieser keineswegs abstrakte und lebensfremde, wenn auch dogmatische Optimismus paßte sehr gut in das Zeitalter der Perserkriege.

Aber die Weltlage änderte sich und mit ihr das Weltbild. Und nun sucht man nach andern Erklärungen. Da erscheint zunächst Sophokles und sagt: Ja; die Welt ist schlecht, und das Böse herrscht, aber gerade darum müssen wir an die ewige Güte und Weisheit der Götter glauben! Das ist schon eine fast christliche Philosophie, die man vielleicht am kürzesten als Pascalismus bezeichnen könnte. Wir können hier nicht näher darauf eingehen; die Freunde Pascals werden es verstehen.

So lag das Problem, als Euripides kam und die einzige moderne zeitgemäße Erklärung fand. Er sagte: Das Schicksal ist weder der Zorn noch die Liebe der Götter, weder Moira noch Familiendämon, denn es ist überhaupt nicht außer uns. Das Schicksal ist der Mensch selbst! Diese Auffassung bedeutet eine Epoche in der Geschichte der Tragödie. Sie konnte erst in einem Zeitalter entstehen, dessen lebendigster Ausdruck die Sophistik war. Der berümteste Aphorismus des Protagoras lautete: „Der Mensch ist das Maß der Dinge". Diesen Leitsatz seines Zeitgenossen hat Euripides dramatisiert.

Wenn wir das religiöse Drama das Mittelalters, das für uns ohne Bedeutung ist, überspringen, so finden wir, daß das Schicksalsdrama bei Shakespeare wieder dort steht, wo es sich bei Euripides befunden hatte. Wiederum war das Schicksalsproblem zwischen Pessimismus und Optimismus,

zwischen Gottesfurcht und Gottvertrauen hin und her geworfen worden, um endlich wieder beim Menschen zu landen. Was für Euripides die Sophisten und Sokrates waren, das waren für Shakespeare Montaigne, der Psycholog und Individualist, und Bacon, der Philosoph des Naturalismus und der Induktion.

Man sollte meinen, daß sowohl für die Kunst wie für die Philosophie mit der Entdeckung des Menschen ein letzter Gipfel erreicht ist, und daß es nicht gut möglich ist, noch einen Schritt weiter zu tun. Merkwürdigerweise hat unser Zeitalter der Naturwissenschaft diesen Schritt getan, und so ist eine neue und unerwartete Form des Schicksalsdramas entstanden: das darwinistische. Auf die Entdeckung des Individuums folgte die Entdeckung der Spezies. Die Schicksalstragödie seit Shakespeare war individualistisch. Coriolan, Egmont, Wallenstein, Homburg haben tragische Schicksale und Verwicklungen, weil sie diese bestimmten Individuen sind. Das darwinistische Drama erweitert die Tragödie des Individuums zur Tragödie der Generation. Oder mit andern Worten ausgedrückt: die vordarwinistische Schicksalstragödie ist psychologisch, die darwinistische ist physiologisch. Psychologische Milieutragödien hat es immer gegeben: nämlich den Kampf des Helden mit seiner Umgebung und seinen äußern Lebensbedingungen. Aber die physiologische Milieutragödie ist erst in unsrer Zeit entstanden: sie ist der Kampf des Helden mit sich selbst und seinen innern Lebensbedingungen. Man vergleiche zum Beispiel den ‚Oedipus‘ des Sophokles mit den ‚Gespenstern‘. Beide Dichtungen haben das Thema des ‚Familienfluchs‘. Aber bei Sophokles ist dieser Familienfluch etwas ganz Abstraktes und Mythologisches, und bei Ibsen ist er etwas Wissenschaftliches und sehr Konkretes: nämlich eine bestimmte Disposition der väterlichen Samenzellen.

(Schluß folgt)

Gespräch mit einem Gutsherrn / von Peter Altenberg

„Truthühner, oh, weiße Truthühner, die Armen werden da aufgefüttert und geschlachtet — — —.“ „Nein, sie werden weder aufgefüttert noch geschlachtet, und sterben meistens sogar an Ueberernährung — — —.“

„Wie ist das möglich?!“

„Es gibt einen schrecklichen Feind der jungen zarten Zuckerrübe, den mausgrauen Rüsselkäfer. Diesen nun fressen die Truthühner leidenschaftlich, und da läßt man sie nun auf die Rübenfelder, sich totfressen! Das ist ihre Lebensaufgabe!“

„Sie haben eine wunderbare Zucht von Cochinchina-Hühnern!“

„Ich habe sie nicht. Man muß auf einem Gute Edelgeflügel haben,

damit die Eier gestohlen werden können und der Gutsherr ein Huhn hie und da bekommt, das nach seiner aproximativen Schätzung 150 Jahre alt war."

„Und was geschieht mit den jungen Hühnern?!"

„Ich weiß es nicht. Kein Gutsherr weiß es. Es sind die Mysterien der Landwirtschaft!"

„Was baut man in Ihrem herrlichen Gemüsegarten an?!"

„Alle Gemüse, Primeurs und so weiter. — — — "

„Da sind Sie sehr zu beneiden — — —."

„Keineswegs. Ich sehe niemals etwas von den Gemüsen. Wenn ich irgend welche wünsche, so sind sie entweder schon gerade vorüber oder ihre Zeit ist noch nicht gekommen. Nie treffe ich den richtigen Zeitpunkt. Was können die Gemüse dafür?!"

„Es sind eine Menge Fasane abends auf Ihren Feldern. Weshalb schießen Sie sie nicht?!"

„Ich habe das Recht, sie abzuschießen. Aber sie kommen wahrscheinlich aus dem nachbarlichen Walde. Da ist es unfair, sie zu schießen — — —."

„Wann dürfen Sie also Ihre Fasane schießen?!"

„Wenn ich es genau weiß, daß sie nicht aus dem nachbarlichen Walde sind. Aber das weiß man nie genau."

„Freuen Sie sich über die reiche Blütenpracht der Obstbäume?!"

„Ja; aber die Maikäfer fressen alles ab. Freilich sind sie, falls man sie dann abschüttelt, ein gutes Dungmittel für den Boden, um wieder reiche Obstblüten zu liefern für die Maikäfer des nächsten Jahres!"

„Welche Frucht auf Ihrem Gute erfordert am wenigsten Pflege?!?"

„Die roten oder gelben Beeren des Wegstrauches. Die kleinen Vögel fressen sie, und wenn im Fluge ihr Mist zufällig auf eines meiner Felder fällt, habe ich den Nutzen als Dungmittel davon — — —!"

„Die Bewirtschaftung eines solchen Gutes muß sehr interessant sein —."

„Jawohl. Man erwartet es täglich, daß irgend eine Katastrophe alle Arbeit zunichte mache. Meistens kommt sie. Dann hat man die Genugtuung, auf sie vorbereitet gewesen zu sein als vorausschauender Landwirt. Man ist nicht düpiert worden von der Natur!"

„Ich bitte Sie, weshalb ist plötzlich dieser dichte Zaun vorhanden und diese schwere, verschließbare Tür?!"

„Fragen Sie nicht! Es ist von jeher. Man wird schon gewußt haben, weshalb man es tat. Es ist nur unsere Schuld, wenn wir es vergessen haben — — —. An solchen Institutionen darf man nicht rütteln. Der Verwalter sagt: ‚Herr, alles hat seinen Zweck. Es ist unnütz, darüber nachzusinnen' — — —."

„Gibt es also keine Irrtümer auf einem Gute?!"

„Nein, auf einem Gute gibt es keine. Denn was gut ausgeht, kommt vom Direktor; was schlecht ausgeht, kommt von der unberechenbaren, unbesiegbaren Natur!"

Die Delegiertenversammlung / von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

Die Delegiertenversammlung der deutschen Bühnengenossenschaft hat also den Vertrag abgelehnt, den eine Kommission, bestehend aus Mitgliedern des Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, ausgearbeitet hatte. Hat ihn einstimmig abgelehnt. In der Versammlung fragten die Delegierten aus der Provinz: Wie war es möglich, daß ein solcher Vertrag überhaupt der Delegiertenversammlung vorgelegt werden konnte? Sahen denn unsre Kommissionsmitglieder all die Fußangeln und all die bösen Klauseln des Vertrages nicht? Verschiedene Kommissionsmitglieder antworteten: Man habe redlich gearbeitet; und wenn nicht mehr erreicht worden sei, sei es gewiß nicht Schuld der Genossenschafter. Gustav Rickelt, ebenfalls ein Mitglied der gemischten Kommission, gab eine Antwort, die meines Erachtens viel zu wenig beachtet worden ist. Er sagte ungefähr: Wir Kommissionsmitglieder vom Bühnenverein und von der Genossenschaft berieten die einzelnen Paragraphen. Wir brachten das vor, was in den Protestversammlungen und in der heutigen Versammlung ausgeführt worden ist. Abgestimmt wurde über die einzelnen Paragraphen nicht. Der anwesende Syndikus des Bühnenvereins notierte sich alles und kam zu der nächsten Sitzung mit den ausgearbeiteten Paragraphen. Wir mußten nun trachten, genügend Einschränkungen in die Paragraphen hineinzubekommen, damit wir nicht zu sehr ‚eingeseift‘ würden.

Hat man, trotzdem kein Wort darüber verloren worden ist, die Rickeltsche Antwort genügend gewürdigt, und hat man nach ihr gehandelt, so ist das Vorgehen der Delegiertenversammlung zu rechtfertigen, trotz allen Fehlern, die sie begangen hat. Oder war es, an sich betrachtet, kein Fehler, daß man den Vertrag glatt ablehnte? Es ist sechs Jahre lang von verständigen und fachkundigen Männern am Vertrage gearbeitet worden. Auf der einen Seite hat man einen tüchtigen Juristen bei sich gehabt, der, wie Rickelt sagte, alles redigierte. Ein solcher Jurist fehlte auf der andern Seite. Das ist ein Versehen, das nie hätte durch sechs Jahre hindurchgeschleppt werden dürfen. Zumal, wo es sich um Fixierung eines so gewichtigen gesetzgeberischen Werkes handelte. Wie dem aber auch sei — man hat etwas zustande gebracht: den Vertrag, wie er der Delegiertenversammlung vorlag. Unter vielem Schlechten enthält dieser Vertrag auch vieles Gute für die Schauspieler. Und es mag dem Bühnenverein nicht leicht geworden sein, seinen Mitgliedern all das Gute für die Schauspieler abzuringen.

Durch den Beschluß der Delegiertenversammlung hat man mit dem Schlechten auch das Gute verworfen. Ganz abgesehen davon, daß man mit dieser Ablehnung manchen Direktor erfreut hat, hat man den Bühnenverein verstimmt, der, wie sich aus den Verhandlungen ergab, unter dem

Druck der Oeffentlichkeit zu mehr Konzessionen bereit gewesen wäre als vorher. Der Bühnenverein wird sich nach den letzten Beschlüssen der Delegiertenversammlung vorläufig in Verhandlungen mit der Genossenschaft nicht einlassen wollen und hat das auch schon verkündigt.

Das sind wichtige Fakten. Aber sind sie vom Schauspieler- und Genossenschaftsstandpunkte zu bedauern? Die Frage, die an sich sicherlich zu bejahen wäre, gewinnt ein ganz andres Gesicht, sobald man Rickelts Antwort genau liest. Wenn man so mit Genossenschaftern verhandelte, wie es Rickelt schilderte, und wenn Genossenschafter sich solche Behandlung als Kommissionsmitglieder einer gemeinsamen Kommission gefallen lassen mußten — denn freiwillig werden sie es gewiß nicht getan haben — dann ist auch für die Zukunft aus einer gemeinsamen Arbeit zwischen Bühnenverein und Genossenschaft nichts oder sehr wenig zu erhoffen. Dann bleibt nur Selbstschutz — solange, bis ein Theatergesetz ergeht und zwingende Vorschriften über den Engagementsvertrag aufstellt.

Ein solches Theatergesetz ist zwar verlangt worden; man hat diesem Wunsche auch Ausdruck gegeben. Man hat ein Telegramm an den Reichskanzler gerichtet. Man hat beruhigende Erklärungen des Zentrumsabgeordneten Dr. Pfeiffer zu hören bekommen. Und trotzdem wird man sagen können: auf dieses Theatergesetz werden wir noch sehr lange warten müssen. Bis zu diesem entfernten Zeitpunkte bleibt alles beim alten. Jeder Direktor kann frei schalten, nach eigenem Gutdünken. Er ist durch keinen ihn bindenden Vertrag beengt. Er hat höchstens die Gerichte, die jährlich einmal stattfindende Delegiertenversammlung zu fürchten, in der von Vergangenem berichtet werden wird, in der wiederum viele Pfui-Rufe, wie üblich, ertönen werden. Der Schauspieler wird weiter aushalten müssen; er wird weiter der Willkür ausgesetzt sein. Und er wird vielleicht in der Hoffnung sich weiter quälen und quälen lassen, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger werde das Erforderliche tun, um an Stelle dessen, was sie durch ihren letzten Beschluß niedergerissen hat, Neues aufzubauen.

Die Konsequenz des letzten Beschlusses für die Genossenschaft ist also: Schaffung eines neuen Vertrages, der dem Bühnenverein vorgelegt und von diesem beraten werden muß. Ehe dieser von der Genossenschaft auszuarbeitende und dem Bühnenverein vorzulegende Vertrag angenommen sein wird, werden wohl Jahre vergehen. Aber es muß mit der Arbeit begonnen werden, und es müssen die Lehren aus den bewegten Dezembertagen von 1908 gezogen werden. Man wird überlegen müssen, ob ein Einheitsformular überhaupt möglich ist. Es war ein solches geschaffen worden. Am Kopf des Vertrages hieß es: Die fettgedruckten Bestimmungen sind auszufüllen, nicht Zutreffendes ist zu streichen; die am Rande eingeklammerten Stellen können geändert oder gestrichen werden. Eine solche Klausel darf im neuen Vertrage nicht stehen. Sie ist geeignet, sofort das größte Mißtrauen zu verbreiten, und Mißtrauen ist ja im Verhältnis zwischen Bühnenleiter und Bühnenangehörigen schon übergenug vorhanden.

Der neu zu schaffende Vertrag muß zur Beseitigung, nicht zur Vermehrung dieses schon zu üppig bestehenden Mißtrauens beitragen. Es wird zu erwägen sein, ob die sozialen und rechtlichen Verhältnisse bei den Hof-, Stadt- und Privattheatern, die ganz verschieden sind, nicht auch einer verschiedenen Regelung bedürfen. Man wird bei den Privattheatern weiter unterscheiden müssen zwischen großen und kleinen Privattheatern, und man wird mehrere Einheitsformulare für die einzelnen Kategorien ausarbeiten müssen. Die Einwendung, die dagegen erhoben werden kann, ist mir wohl bekannt: man wolle keine Klassifikation schaffen; man könne kein Privattheater zwingen, sich zu den kleinen Privattheatern zu rechnen, weil darin sozusagen eine capitis diminutio liege. Trotzdem ist eine solche Klassifikation besser als ein Einheitskontrakt. Die Schauspieler haben sich auch einmal sehr darüber geärgert, als man ihre Agenten als Stellenvermittler behandelte. Die jetzt immer noch stattfindenden Gesindebälle sind ein lebendes Dokument dieses Aergers, wenn man sich auch in weitesten Bühnenkreisen wohl kaum mehr erinnert, welchem Zwecke die Gesindebälle zu dienen bestimmt waren. Erst viel später hat man eingesehen, daß die Subsumierung der Theateragenten unter die Stellenvermittler ihre guten Seiten habe, und hat sich damit einverstanden erklärt.

Dann ist weiterhin zu überlegen: Der neue Vertrag wird ebenso wie der jetzt abgelehnte ein Kompromiß sein müssen. Nahezu jeder Paragraph wird ein Kompromiß sein müssen. Der Direktor ist Unternehmer. Er vertritt mit Recht in erster Linie sein finanzielles Interesse. Es ist ein Unsinn, ihm daraus einen Vorwurf zu machen. Auch vom Standpunkt der Schauspieler. Hängt doch von der ordnungsmäßigen geschäftlichen Disposition des Direktors die Existenz der Schauspieler und vieler andrer Personen ab. Man sollte also auf den Unternehmerstandpunkt der Direkoren nicht schimpfen, sondern ihm volle Berechtigung zuerkennen. Nur sollte man fordern, daß die Verträge dem sozialen und sittlichen Empfinden unsrer Zeit entsprechen. Wenn das der Fall ist, kann man und muß man einen Vertrag, der im übrigen die Vermögensinteressen des Direktors ausdrücklich hervorhebt, ruhig akzeptieren. Und dann, wenn einmal eine Vorlage von der Genossenschaft ausgearbeitet sein wird, verfahre man von seiten der Genossenschaft nicht so, wie es der Bühnenverein diesmal getan hat. Man gebe dem andern Teil lange Zeit zur Prüfung und Erwägung. Man zeige sich alledem zugänglich, was die geschäftserfahrenen Direktoren als conditio sine qua non bezeichnen müssen. Man bitte den Bühnenverein, zwischen unakzeptablen und unter Abänderungen diskutablen Paragraphen zu unterscheiden. Und man verlange vor allem nicht En-bloc-Annahme, wie das vom letzten Vertrage geschehen sein soll. Es muß jahrelang gearbeitet, gesammelt und entschieden werden. Auf beiden Seiten. Und all die jahrelangen Erfahrungen müssen an dem vorgelegten Formular des neuen Vertrages nachgeprüft werden. Zwischen der Unterbreitung des Vertrages durch die Genossenschaft und der Annahme sollen also Jahre

liegen, in denen man in der Lage ist, die Erfahrungen, die man im täglichen Leben machte, mit dem neuen Formular und der Regelung, die die Fragen darin gefunden haben, zu vergleichen.

Dann erst wird die Zeit der Einigung gekommen sein. Dann erst kann der Entwurf, der von der Genossenschaft ausgehen soll, vom Direktorenverband angenommen werden. Unsre Zeit, in der man eines schönen Tages einen riesenlangen Vertrag dem andern Vertragskontrahenten zur Prüfung und Entscheidung vorlegte, ist zu diesem privaten Gesetzgebungswerk nicht berufen gewesen. Es gibt heute wenige Punkte, über die die Schauspieler auf der einen und die Direktoren auf der andern Seite wirklich einig sind. Es hat sein Mißliches, unter solchen Verhältnissen allgemein gültige Normen statuieren zu wollen. Den Inhalt der Gesetze und derartiger Verträge macht man nicht. Er muß wachsen. Es wird noch jahrelanger Arbeit der beteiligten Kreise, der ordentlichen Gerichte und vor allem der sehr reformbedürftigen Schiedsgerichte bedürfen, ehe man den Vertrag wird begrüßen können, den man heute der Bühnenwelt einfach aufzuzwingen versucht hat, den Vertrag, an dessen Spitze mit Recht die Worte stehen dürfen: Vereinbart zwischen dem deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Diese kurzen Worte sind viel zu wichtig, als daß sie jedem beliebigen Elaborat an die Spitze gesetzt werden dürften.

* * *

Nachdem der neue Vertrag zu Fall gebracht war, war das Hauptinteresse erschöpft. Die Gruppe von Protestlern hatte durchgesetzt, was man schon seit Jahren in Genossenschafts- und in andern Schauspielerkreisen ersehnte: das alte Präsidium mußte abdanken. Auf die Personenfrage, die sehr eingehend, fast zu eingehend, in der Delegiertenversammlung und auch später in den Zeitungen behandelt wurde, will ich mich hier nicht einlassen. Daß der sehr tüchtige und verdienstliche Pohl gegangen, ist von einem gewissen Standpunkte aus vielleicht nicht einmal zu bedauern. Pateggs Rücktritt jedoch ist ein schwerer Verlust. Die Genossenschaft und vor allem die Pensionsanstalt verdankt diesem Manne unendlich viel. Man wird nicht leicht einen Schauspieler finden, der sich so gründlich und mit solcher Liebe in das sehr schwierige und langweilige Material vertieft, wie es Pategg getan hat. Je schneller die Genossenschaft ihn wiedererlangen wird, desto besser wird es für sie sein.

Was am zweiten und dritten Tage der Delegiertenversammlung die Oppositionspartei an neuen Vorschlägen einbrachte und beriet, ist mannigfaltig und von weittragender Bedeutung. Da wurde es unverkennbar, daß ein ganz neuer Zug durch die etwas müde gewordene Genossenschaft gehen soll. Man plant die Einrichtung einer Rechtsschutzstelle, bei der Klagen und Beschwerden anzubringen sind. Alles, was irgendwie im Bühnenstaate faul ist, soll vor diese Instanz kommen. Alles, was in den Akten der Genossenschaft und deren Kommissionen seit Jahren schlummert, soll vor dieser Instanz zu neuem Leben erweckt werden: es sollen einmal gehörig Schlüsse

daraus gezogen werden; es soll den Direktoren nichts ohne weiteres durchgehen. Was rechtlich oder moralisch anfechtbar ist, soll fortan angefochten werden. Man übertreibt wohl nicht, wenn man behauptet, daß diese Institution, wenn sie sachgemäß ausgebaut wird, eine der besten innerhalb der gesamten genossenschaftlichen Tätigkeit sein wird; ein Machtmittel, wie die Genossenschaft kaum über ein zweites zu verfügen hat.

Daß auch auf dieser Delegiertenversammlung wieder das Problem einer genossenschaftlichen Agentur auftauchte, soll kurz erwähnt werden. Ich sage: Problem; denn trotz allem, was geredet wurde, konnte ich mir diesmal ebenso wenig wie in den frühern Jahren irgend eine Vorstellung machen, wie diese genossenschaftliche Agentur in praktische Tätigkeit treten soll. Das Präsidium wird über diesen Antrag beraten und die Beschlußfassung wohl aussetzen. Dringend ist die Frage nicht. Und zu lösen auch nicht.

Schließlich kam ein letzter Antrag Rickelts zur Sprache. Rickelt bemerkte vorher, als ahnte er, was die Skeptiker antworten würden: er komme nicht aus dem Lande Utopien. Sein Vorschlag bezweckt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Genossenschaft den Theaterbetrieb in die Hand nehmen soll. Rickelt meint, zehn Prozent aller Theaterdirektoren gingen zu Grunde, neunzig Prozent kämen hoch und gelangten zum Wohlstand. Das Verhältnis sei genau umgekehrt bei den Schauspielern. Warum sollte die Genossenschaft nicht Männer aufbringen, die an die Spitze von Theatern treten können? Warum sollte sie den Stadttheatern nicht Persönlichkeiten vorschlagen, welche geeigneter seien zur Direktionsführung als viele von denen, die sich melden? Und warum sollte die Genossenschaft die Gewinne, welche von den Direktoren gemacht werden, nicht sich selber zuführen? Mit dem Augenblick, wo die Genossenschaft in den Eigenbetrieb von Theatern einträte, würden alle Kamalitäten, unter denen die Schauspieler zu leiden haben, mit einem Schlage erledigt sein. Die Schauspieler hätten einen dauernden Kontrakt, dauernde Einnahmen für das ganze Jahr. Alles wäre in Ordnung. Der Delegiertenversammlung gefiel das schöne Bild, das Rickelt entwarf, recht gut. Sie überließ den Vorschlag zur weitern Beratung dem Präsidium und Zentralausschuß.

Wir wollen warten, bis einmal diese Erwägungen abgeschlossen sind, und wollen dann hören, wie man ziffermäßig den Vorschlag in die Praxis umzuführen, wie man das Verhältnis zwischen dem genossenschaftlichen Direktor und den Schauspielern, und schließlich zwischen den Schauspielern und der Genossenschaft zu regeln gedenkt. Der genossenschaftliche Betrieb hat sicherlich viele guten Seiten. Ob aber eine genossenschaftlich organisierte Schauspielermehrheit geeignet ist, durch Theaterleiter, die sie selbst anstellt, die womöglich aus ihrer Mitte genommen werden, Theater zu betreiben — und wie da die Kompetenzen abgegrenzt werden sollen, das scheint mir Problem über Problem. Ich glaube nicht recht daran, daß ein solcher genossenschaftlicher Betrieb je zustande kommen wird, und daß er gute Früchte bringen würde. Es ist ein Ideal — aber auch nicht mehr.

Der Theaterkuß / von Theodor Lessing (Schluß)

5.

Den Theaterkuß paragraphieren und in Vorschriften bannen, das heißt also den Sinn der Bühne mißverstehen. Es geht uns auf Proben, im Stücke, im Theater gar nichts an, ob sich Leiber und Lippen von Fräulein Müller und Herrn Meier irgendwann, irgendwo, irgendwie tatsächlich berühren. Dieses Sichberühren und Umarmen aus der Erregung des Spiels heraus ist ganz unvermeidlich und sollte moralisch und ästhetisch schlechtweg Adiaphoron sein. Die entscheidende Frage vom Standpunkt ästhetischer Wertung ist eine andre. Entspricht der gegebene Gestus dem Sinn des Bildes oder zersprengt er den Sinn? Im Augenblick des Spiels küßt und umarmt nicht der Schauspieler als der Herr Soundso ein Fräulein Dieunddie: er küßt als Romeo, Mortimer, Egmont eine Julia, Maria, Clärchen. Schauspieler haben im allgemeinen den Charakter, den der Moment ihnen aufdrängt. Das Leben, ja selbst der Name des realen Herrn Soundso und des Fräulein Dieunddie, ihr persönliches Lieben und Hassen geht uns angesichts der Bühne etwa ebensoviel an, wie auf einer gemalten Hochgebirgslandschaft der Name oder die Meterhöhe der gemalten Schneegipfel! Erst dann, wenn wir das Gefühl erleben: da benutzt ein Herr Derundder die Rolle des Romeo als eine Gelegenheit, einen Vorwand, um ein Fräulein Soundso realiter abzuküssen, haben wir ein Recht, Herrn Derundder mit Bühnenstrafen zu belegen, nicht von Rechtens beleidigter Bürgermoral, sondern von Rechtens beleidigter Kunst . . . Indessen nehmen wir uns in acht! Wir können das erlebte Spiel und gespielte Leben nicht so einfach unterscheiden. Der Herr Soundso lebt im Spielen gar nicht mehr; er starb; er ist vollkommen identisch geworden mit dem küssenden Romeo. Es gibt Maskenfeste, auf denen der bürgerliche Mensch ähnlich liebt und küßt — Redoutenküsse: ein Tag nach Karneval ist man wieder Gräfin X. und Geheimrat Y. Wie radikal aber die Welt des Spiels sich vom Leben der dahinter stehenden Menschen abhebt, dafür mag der folgende hierher gehörige Zug zeugen, den ich gelegentlich erlebte.

An einer Hofbühne, an der das Küssen mit strengen Konventionalstrafen geahndet wurde, hatte der erste Liebhaber sich in den Kopf gesetzt, seine als unnahbar geltende Partnerin zu küssen. So oft er das im Spiele ausführte, wurde er von der Dame beim Intendanten angezeigt und mit Strafen belegt. Er wettete nun mit Kollegen, daß er als Romeo in der großen Szene am Sarge Julias auf der verdunkelten Bühne die Julia nach Herzenslust küssen werde. Die Wette wurde der Dame hinterbracht. Nachdem auf den Proben sie ihren Partner und ihr Partner sie ganz arglos zu machen gesucht hatte, kam der Abend der Aufführung. Julia, im verdunkelten Grabgewölbe, im Sarge liegend, machtlos als Tote dem guten Willen ihres Romeo ausgeliefert, klemmt insgeheim eine Hutnadel zwischen

ihre Lippen. Die Szene, die sich entwickelt, war diese: Romeo kommt, weint, deklamiert, wirft sich am Katafalk nieder, stürzt sich über Julia, beugt sich zum Kusse und schnellt plötzlich wie besessen empor. Er greift in sein Gesicht, an seine Brust und taumelt vom Sarge hinweg. Ueber diese Aufführung schrieb ein gewichtiger Kritiker: „Die Szene an Julias Leiche war eine Meisterleistung. Dieses sehnsüchtige Neigen zur Geliebten, dann das plötzliche Erschaudern vor dem Tode, das Erkennen und Verstehen des Geschehenen, die Kälte des Kusses, die ihm Gewißheit bringt, daß der Leib selbst seiner Julia im Tode Schauder und Ekel einflößt und wie ein starker körperlicher Schmerz auf ihn einwirkt — diese Fülle großer Feinheiten lag im Spiele des Herrn X."

Es ist diese Geschichte ein Beispiel für bestimmte Fälle, die der Bühnenkenner immer wieder erlebt. Ein Darsteller wirft im Feuer des Spiels einen Stuhl um, schlägt ein Geschirr in Scherben, läßt die Türen offen, fällt irgendwie aus dem Bilde heraus — das Publikum ist stupifiziert, fühlt einen momentanen Choc, merkt, daß irgend etwas Neues, Nichthierhergehöriges geschehen ist. Das wird für eine Absicht gehalten. Es wird System gesucht, wo Zufall vorliegt; man fühlt sich momentan angeregt und man dankt, indem man der Darstellung irgendeine besondere Feinheit imputiert.

6.

Eine besondere Seite des Kußproblems, die ich hier nur eben erwähnen kann, wird im Laufe der Zeiten von selber dazu führen, das Küssen immer seltener, den grobsinnlichen Kuß unter einander fremden Individuen fast unmöglich zu machen. Die Entwicklungsgeschichte des Theaterkusses untersteht einem Prinzip, das alles Seelenleben des Kulturmenschen umgestaltet: dem Prinzip der Distanz. Mensch und Mensch beginnt erst heute einander objektiv zu werden. Der Tendenz wahlloser Einfühlung, die alle primitiven Kunststufen charakterisiert, widerstrebt heute eine entgegengesetzte Tendenz des künstlichen Abstellens und Sichfernerrückens. Die Distanz schafft ästhetische Reize und Reizgefühle ganz eigener Art. Für die Entwicklung der Geschlechtsliebe insbesondere zeugt das Auftreten jenes Gourmettums, dem nicht das sinnliche Haben- und Besitzergreifenwollen, sondern das objektive Genießen einer Verzauberung wesentlich ist. Das Theater war ursprünglich Kultstätte für Massengefühle. Es steckte tief in Gattungs- und Geschlechtsinstinkten. Es zersprengte die trennende Fessel; es wollte Mensch und Mensch verwischen; zu einem Festrausch, einem Gattungsgeist, einem Dionysiertum. Gegen diese Entwicklung des Theaters kämpfen wir. Ein neues Theater, ein Theater moderner Seele nimmt ganz andre Richtung. Es kann nicht mehr die feinste Seele zu den Gefühlen des gröbsten Nachbarn erniedern. Es will just umgekehrt die Dinge des Lebens zum Spiel machen, Darüberstehen, Objektivität lehren, Mensch und Mensch differenzieren, von einander abrücken, einander zu Problemen, Fraglichkeiten, Merkwürdigkeiten machen, zu isolierten Lebenszentren, von denen jedes recht hat, nur immer anders recht. Für diese Entwicklung wird eine pathologische

Erscheinung kennzeichnend, die der Psychiater noch nie so häufig beobachten konnte wie heute: die Berührungsangst. Die brutale gesunde Naivetät der Panmixie, das wahllose Sichhingeben und Sichküssen ist Symptom primitiver Kultur und großer Jugendlichkeit des Gefühls. Auf spätern Stufen lebt ein Pathos der Distanz. In dieser Richtung nähern wir uns der japanischen Seelenkultur. Man scheut vor einander zurück. Aesthetischer Widerwille, Ekel, Berührungsangst greifen um sich, nicht aus verstandsmäßiger hygienischer Erwägung, sondern aus feiner, verletzlicher gewordenem Instinkt. So wird der Kuß erst wahrhaft zum Symbol. Er wird zur Seltenheit und damit zum seelischen Werte. Ein Kind, das in jener Atmosphäre von Affenliebe aufwächst, in jenem leckenden, betulichen Sichbetätscheln und körperlichem Abknutschen, das manche für Zeichen starker Elterngefühle ansprechen, ein solches Kind lernt den Kuß der Mutter verachten. Der Kuß kann nur dort eine Lebensbedeutung gewinnen, wo er Nuancen besitzt, wo er nicht blind, wahllos, zügellos verausgabt wird.

Es gab Zeiten, in denen auf der Bühne gar nicht, es gab andre, in denen fortwährend geküßt wurde. Auf den ersten Schaubühnen, zur Zeit Lessings, wurde weit mehr als auf den heutigen Theatern umarmt, in Gefühlen geschwelgt und geküßt. In bestimmten Gesellschaftskreisen (in Italien, auch in England) küßt alle Welt sich beständig ab. Man könnte sagen, daß die allgemeine Gleichgültigkeit und Harmlosigkeit des Kusses und das strenge Verbot des Kusses ganz dieselbe seelische Wirkung haben: durch beides wird die Entwicklung zur symbolischen Bedeutung gesteigert. Der feierlich, pathetisch und ausdrücklich gegebene Kuß hat in Italien gerade darum eine hohe Würde, weil im allgemeinen nur gedankenlos, leichtsinnig, unbewußt geküßt wird. Der Kuß auf dem altenglischen Theater war darum ein Ereignis, weil im allgemeinen das Küssen für unmoralisch galt. Es gab Völker und Zeiten, die den Kuß sogar dem Ehebruch gleichsetzten, ja, bisweilen mit dem Tode bestraften; im Mittelalter wurde durch bestimmte Gesetze eine Jungfrau, die sich küssen ließ, für defloriert erklärt, konnte der Küssende zu schweren Bußen verurteilt werden.

Wenn wir heute noch nicht eine freie menschliche und kunstheitere Stellung zum Phänomen des Theaterkusses gewonnen haben, wenn wir Vorschriften, Paragraphen, Strafandrohungen über diesen Gegenstand zum besten geben, so liegt es wohl nur daran, weil jene mittelalterliche Moralität, jene christliche Verpönung der Liebe zugunsten der Charitas und des allgemeinen Samaritertums uns allen noch tief im Blute liegt. Und doch ist nicht die Sympathie, das Mitleid, die Kameradschaft, die Humanität das Erste, sondern die Liebe. Man hat im allgemeinen genau so viel Mitleid mit einem Menschen, als man ihn liebt. Wo keine Liebe möglich ist, da ist auch kein Mitleid möglich. Diese seelischen Zustände haben insbesondere Wagner und Schopenhauer schwer verkannt. Die Entwicklung der Liebe zum Mitleid ist ein sehr später, komplizierter Entwicklungsvorgang. Ihm entspricht heute die Entwicklungsgeschichte des Kusses . . .

Abrechnungen / von Alfons Fedor Cohn

Es ist noch der Bericht über ‚Simone‘ von Brieux und über ‚Das Alibi‘ von Trarieux nachzutragen. Beide Stücke bergen typische Hauptmomente von erprobter Wirksamkeit, die ihnen die nötige Lebensfähigkeit vor der Rampe garantieren. Beide bringen den Ehebruch, wenn auch nur den Ehebruch als Vorwand zu anderm, aus ihm erfolgenden Spektakel. Beide sammeln den dramatischen Zwist in das dialektisch-straffe Netz einer forensischen Untersuchung und Aburteilung. Und beide schließlich ventilieren Probleme (sit venia verbo): Soll der Mann die ungetreue Frau totschlagen oder ihr verzeihen? Soll das Kind einem solchen Manne und Vater verzeihen oder nicht? Mit der unbedenklichen Beantwortung dieser profunden Fragen ist das Problem, als für das praktische Leben belanglos, abgetan; der mehr oder weniger lüsterne Geist hat sein befriedigendes Spiel gehabt. Die Gerichtsverhandlung, im Grunde die Komödie in der Komödie, häuft zu diesem schier sinistren Gedankenspiel noch die flimmernd-leuchtende Augenweide; die erregten Sinne speisen unablässig mit und vor allem unvermittelt. Das Theater greift hoch hinaus an den harten Ernst des wirklichen Lebens, in dem ja an sich unbedeutende Skandalprozesse die ganze Stadt in hellen, wimmelnden Aufruhr bringen und den Anschein vitaler Krisen des Gesellschaftskörpers erwecken können. Wenn auch alles Entscheidende geheim, Konspiration einer Bande von Arrivierten bleibt: Kammer und Tribunal müssen das abgekartete Spiel vor der glotzenden Neugier agieren, und der von Advokaten und vielen andern professionalen Rechtsverdrehern korrumpierte Intellekt findet in der zugespitzten, sprunghaft widerspruchsvollen und doch notwendig pathetisch aufflammenden Diskussion das volle Genüge, das er bei gesunder Natur in der Konsequenz suchen würde. Sonst hätte er schon seit Generationen erkannt, daß der ortsübliche Ehebruch eigentlich gar kein taugliches Objekt für den dramatischen Kampf abgibt. Der Ehebruch, richtiger in den meisten Fällen die (gleichzeitige) Polygamie, ist gar nicht ein so gefahrvolles Wagnis, weil zufällig ein Gesetzparagraph im Wege steht, vielmehr eine eingebürgerte Norm der gesellschaftlichen Sitte, die jede Frau so unbedenklich, gläubig und hoffnungsvoll erfüllt, wie anderswo der Durchschnitt die bürgerliche Ehe als schönsten Mädchentraum verwirklicht. Diese Polygamie, mit dem schwachen Reiz gesetzlicher Buße, ist eine selbstverständliche Lebensform des mittäglichen Klimas und seiner Rasse. Ein Gefühl für körperliche Akkuratesse läßt, wie in allem andern, seine Disziplin klärlich auch hier vermissen. Die Erotik dieses Klimas, die über die körperliche Vereinigung nicht mit dem leisesten Gedanken hinausbegehrt, kann nur, wenn sie einmal zu wachsen drängt, in dieser festumzirkten sinnlichen Betätigung variieren, sich nie ins unendliche Umland übersinnlicher Sentimentalität retten. Diese zwei Leutchen liegen beieinander und nur diese zwei; wenn davon tausendmal auf der Bühne

die Rede gewesen ist, ergötzt es auch nicht mehr den, der sich fürs eigene Leben das beneidenswerte Schicksal der Komödienfiguren ersehnt. Trotzdem bleibt das erotische Wechselspiel auf der Bühne das Hauptthema, bleibt es, wie alles, auch im täglichen Leben, seit hundert Jahren geblieben ist; doch bleibt es das eben nur als Vorwand zu anderm Spektakel.

Bei Brieux als Vorwand zu einem Totschlag und einer Kanarienvogel-Frage. ‚Simone‘ hat einen guten ersten Akt, der leider mehr verspricht, als die beiden letzten halten. In Abzug stehen hierbei bereits des Ganzen vorstädtische Larmoyantheit und Spital-Melodramatik. Edouard de Sergeac hat seine Frau bei der Untreue ertappt und niedergeknallt, sich selbst aber gleichzeitig nicht zu Tode treffen können. Man mutmaßt Doppelselbstmord des Ehepaars. Die beiden Väter mit Anwalt und Arzt suchen in der ersten Konveleszenz Sergeacs, den mit der Tat das Gedächtnis verlassen, den Fall zu klären, und klären ihn denn auch. In ihrem Interesse wird der kleinen Simone, der Tochter, alles das vertuscht, was sie fünfzehn Jahre später (nach der ersten Pause) doch einmal erfahren soll: ihr künftiger Schwiegervater, über die Mordtat informiert, zerreißt ihre glückliche Verlobung. Sergeac, um die Gründe befragt, muß gestehen, und Simone — ja was tut sie? Soll sie verzeihen oder soll sie's nicht? Ja, sie verzeiht dem Vater, nachdem ihr die bisher innig verehrte Mama als Luder enthüllt ist, sie verzeiht ihm umsomehr, als die diesjährige Mode in Dramenschlüssen dieses Dessin bevorzugt. Brieux, der weltfremde Philanthrop, wußte davon bis zur öffentlichen Generalprobe nichts; da blieb Simone starr und unerbittlich, erst auf der Premiere griff weicheres Fühlen bei ihr Platz. Ihre Darstellerin, Fräulein Piérat, gehört mit Recht jenem Sommerensemble der Comédie an, das sich erst in seiner ganzen beängstigenden Einheit zeigen darf, sobald die Sterne auf Raubzug nach Bukarest, Alexandrien, Berlin und andern, bessern skythischen Dörfern gegangen sind. Der Papa war Herr Grand, ein dürftiger Virtuos mit Karikaturwirkung (etwa Henry Irving von einem Variétémimiker gestellt) für jeden, der den gallischen Stelzschritt, im weitesten Sinne, nicht für ein unverfängliches Mittel zu überzeugender Beseelung halten kann.

Um es zu Aehnlichem zu fügen und ins Ganze wieder einzuordnen. Keinen Deut verschlägt es natürlich (so künstlerisch wie) rein praktisch, ob Brieux seine These mit Ja oder mit Nein beantwortet. Es ist so wie so für die Katze. Er, der sich anstellt, die Menschen und ihre Zustände zu bessern und zu bekehren — siehe bereits ‚Die rote Robe‘ — fing es offenbar zu sehr im kleinen an. Er hätte es schon der Schreckenskammer des Grand Guignol ablernen sollen, er der in seinen Programmheften den eigenen Ruhm so etwa singen darf: „Vor zwanzig Jahren erhoben sich alle Welt, Aerzte, Professoren, Chirurgen, Publizisten einhellig gegen das Vorhandensein nur eines einzigen Chirurgen vom Dienst für sämtliche fünfunddreißig Krankenhäuser von Paris und Umgegend; jetzt hat es genügt, daß der G. G. sein Stück ‚Der Chirurg vom Dienst‘ spielte, um die Reform dieses veralteten,

menschenfeindlichen Reglements in die Wege zu leiten." Brieux hat vergeblich seine Autorenüberzeugung von der Generalprobe dem Publikumswunsch von der Premiere geopfert. Aber auch das tut nichts. Mirbeau, ein viel gerissenerer und darob und seiner Sprachkunst wegen viel sympathischerer Kunde, brachte Jules Claretie lieber vor den Richter, als daß er eine Zeile seines ‚Foyer' der Aufführung opferte. Jetzt zeigt Claretie, obwohl zur unverkümmerten Aufführung des Textes erbarmungslos verdonnert, das Stück mit imposanten Strichen und der Amputation eines ganzen Aktes. Alles war Bluff; die Auguren hattens derweile im verhangenen Stübchen besser ausgeknobelt. Henri Bataille übersetzte den Faust — von Goethe übrigens, dessen obskurer Name im Verlauf der ganzen Kontroversen nicht ans Licht durfte — für die Sarah, die den Mephisto machen wollte. Bataille strich volle tausend Verse des Originals, und immer noch blieb, verflucht noch 'mal, Faust die Hauptrolle, obwohl die Sarah den Mephisto machen wollte. Bataille, der auf Bestellung gearbeitet, bekam trotzdem das unbrauchbare Manuskript an den Kopf und klagt. Wie's enden wird, weiß man: er wird den Faust in einen Sarahschen Mephisto übersetzen. Dieselbe Dame Bernhardt probte einmal Wildes Salome. Wilde kam damals nach Paris, aus dem Zuchthause, zum Sterben ruiniert. In den Bars wies man ihm die Tür, weil die englischen Reisenden sonst mit Boykott drohten. Die Dame Bernhardt tat wie die Budiker, ließ unentgeltlich vor dem Verfemten zwei Tränen perlen und sargte die Salome ein. Ist es heute noch etwas andres als eine einzige große Fremdenherberge, das liebe Städtchen? Mit einer wimmelnden Schar von Domestiken, statt der Menschen (mit ihren Rechten von 1789), und sogar recht unbrauchbaren, altmodischen Domestiken, die, wie das ganze Haus im Neuesten selbst, noch aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen und den schlecht behandelten Fremden nicht einmal das Wertvollste abzunehmen verstehen. Das verdienstliche kleine Theâtre des Arts gab die ‚Candida' von B. Shaw. Sei er, wer er sei, der Ire. Hier vor seinem Stück entstand statt aller eine einzige Reflexion, einstimmig, ohne weiteres Hin und Her: Ein Ehemann, der als Experimentator den erklärten und vielleicht erhörten Anbeter seiner Frau noch einen Augenblick im Hause duldet und nicht sofort kopfüber hinausbefördert, ist etwas so haarsträubend Unbegreifliches, daß wir uns auf nichts, aber auch gar nichts weiter in dem Stücke einlassen können. Einfach rotes Tuch, Schluß, Adieu. Knallend fällt die Tür ins Schloß. Paris liegt immer noch nicht in Europa, sondern in Paris. In seinen eigenen Ruinen, wird man in Bälde sagen müssen und doppelt klagen, daß alles das auch nur allzugut unsern weltpolitischen Desperados in den unsaubern Kram passen muß.

Doch das Theater für sich. Doch Antoine allein. Aus den Stichproben einer Saison bleibt seine Regiekunst der einzig sichere Gewinst. In der Textwahl, besonders der deutschen — wenn das auch kein entscheidendes Kriterium wäre — ist er derselbe Kanake wie seine Kollegen. Er spielt

,Alt-Heidelberg', das feine. ,Die Haubenlerche', es ist kein Druckfehler. ,Stein unter Steinen', das Allerfeinste. Unser schmollender Börsenliebling, hier wird er noch voll gewürdigt, er ist Geist von ihrem Geist, er trägt alte Schulden ab. Dann natürlich noch hundertmal lieber so einen Trarieux mit seinem ,Alibi', dem sich, ganz anders als dem Sudermann, eine durchaus appetitliche Aufmachung anrühmen läßt. Selbst die kniffliche Einfädelung der Fabel besteht nicht auf Kosten einer alltäglichen Glaubwürdigkeit. Aus einer kleinen Garnison. Ein Artilleriehauptmann ist im Walde erschossen aufgefunden worden. Sein Freund und Kamerad, Hauptmann Laroche, vom Obersten mit der Untersuchung betraut, verdächtigt aus sachlichen Anzeichen den Leutnant d'Aiguevive, des Obersten präsumtiven Schwiegersohn. Oberst und Leutnant sind vom Adel und gute Katholiken, der Hauptmann Laroche bürgerlich, strenger Protestant, dazu Gatte einer ehemaligen Tingeltangel-Sängerin. Der Leutnant könnte sich mit einem Schlage vom Verdacht reinigen, wenn er damit nicht gleichtzeitig Frau Laroche als Gefährtin einer schwülen Stunde preisgeben, seine künftige Ehe mit der Oberstentochter gefährden müßte. Er schweigt. Die Untersuchung geht beharrlich ihren Gang. Die aufgescheuchte Madeleine Laroche zeigt sich so unvorsichtig stark daran interessiert, daß ihre Untreue dem Manne zu schwanen beginnt, als man den wirklichen Mörder in einem vertierten Deserteur gefangen einbringt. Alles klärt und redressiert sich (mit Hülfe eines dritten, schier innerlich redenden Aktes) bis zu dem Punkte selbst, daß Laroche im Dienst, bleibt und der ungetreuen Gattin verzeiht: die Mode der Saison. Die reinste Bewunderung weckte wieder Antoines souveräner Drill, den man bis in die letzten Rollen empfand. Am wenigsten hatte er vielleicht, und das zum Kummer, auf die einzige Darstellerin von Ruf, auf Jane Hading als Madeleine, zu wirken vermocht. Außer einer schönen, gedämpften Tränenseligkeit, die sie besaß und von der Angst und Selbstvergessenheit bis zur tiefen Reue variierte, ließ die mondäne Modedame, all zu standesgemäß doch, ihre ganze unsichere Vergangenheit vermissen und damit die Motivierung ihrer leichtfertigen Tat wie ihrer unbedachten Rettungsversuche. Dagegen standen die Militärfiguren alle voll gegossen und scharf beleuchtet in der hellen Atmosphäre einer alltäglich tragischen Banalität. Desjardins vor allen als Laroche, ein starrer Fanatiker des mathematischen Kalküls, die korrekte, scharfe Disziplin und das verbohrte Fiatjustitia in Fleisch und Blut, unerbittlicher noch im schwächenden Bewußtsein all seiner Standesnachteile. Calmettes, der Oberst, polternd, soweit dies die gallische Ritterlichkeit erlaubt, und doch das Herz auf dem rechten Fleck; eine Spur von Theaterkonvention darin vielleicht. Mosniers, ein in der Schreibstube fettpolierter Sergeant, mit annähernd zivilen Regungen und Allüren. Bis wieder auf so eine Statistenszene, wo die Gendarmen mit dem Deserteur und Mörder hereinpoltern, abgepreschst, vom Handgemenge bleich und außer Atem, den dicken frischen Dreck von draußen an Stiefeln und Mänteln, und mit angeklebtem Blut in der halbtoten Visage der Gefangene . . .

Rundschau

Girardis Weigelt

Er ist, mit Sauers Michael Kramer und Else Lehmanns Frau Alving, bis jetzt die größte schauspielerische Sehenswürdigkeit des Winters. Zuerst müssen ein paar Hindernisse genommen werden. ‚Mein Leopold‘ ist mordsblöd geworden, wenn es das nicht immer war. Soweit dieses Volksstück norddeutsches Wesen spiegeln soll, läßt Girardi es im Stich, da er unbedenklich wienert. Er fällt auch damit aus einem berlinischen Ensemble von ziemlich einheitlicher Minderwertigkeit und raubt der L'Arrongeschen Gesamtleistung den letzten Rest von Beglaubigung, um sie ganz und ausschließlich seiner Einzelleistung zuzuführen. Man sieht also und man sehe nur ihn. Selbst wo er sich noch isoliert, blutsfremd und von den Schatten lokaler Charakterkomiker, wie Helmerding, Thomas und Engels, bedroht fühlt, beweist er seine Künstlerschaft durch den entschlossenen Verzicht auf alle billigen Wirkungen, die aus dem Parvenutum des Schusters zu holen sind. Er sagt sich, daß der Affenvater im Glanz nicht unsympathisch werden darf, wenn er im Unglück liebenswert sein will. Sein Weigelt ist heillos verblendet, aber nie roh. Seine Hartherzigkeiten haben einen versöhnenden Schimmer von Borniertheit in wörtlicher Bedeutung, der nur von innen her nachdrücklichst zu leuchten braucht, um einen ungezwungenen Uebergang zum zweiten Teil zu bilden. Das ist nicht die effektvollste Auffassung der Rolle, und jeder Provinzhumorist, der sich in der ersten Hälfte gar nicht um die künftige Entwicklung der Gestalt kümmert, wird auch von einem hauptstädtischen Publikum dankbarer belacht werden als Girardi. Aber es ist die menschlichste Auffassung, und sowie der Vorhang zum fünften Male aufgeht, beginnt diese Enthaltsamkeit reichsten Lohn zu tragen. L'Arronge wird Raimund; die grobe Handwerkerarbeit eine Dichtung; Girardi ihr schöpferischer Interpret. Nach den beiden Schlußbildern wird ihm niemand mehr das Recht bestreiten, den Anfang fallen zu lassen. Was er hier macht, wäre zu schade, die üblichen Spasseteln abzulösen, und würden sie selbst durch Genialität verfeinert und erhöht. Girardi macht, selbstverständlich, garnichts. Er hat nur weißes Haar, ein zerrunzeltes Gesicht, müde Augen, einen vergrämten Mund, abgezehrte Hände und einen Ton in der Kehle, der es dem Hörer erschwert, die Tränen zurückzuhalten. Dieser Ton könnte kaum eine solche Macht üben, wenn er vor ein kritisches Gericht zu stellen wäre. Es besagt zu wenig, daß er voller Bewegtheit und dabei zu unendlicher Milde sublimiert ist. Der Schmerz einer tiefen Enttäuschung schwingt darin und das ganze Glück einer unerschütterlichen Liebe, der noch so tiefe Enttäuschungen eben nur Schmerz, aber kein Ende zu bereiten vermögen. Es ist, in dem Rhythmus seiner Vibrationen und der zwingenden Kraft seines Anlasses, gleichsam ein lyrischer Ton, und man müßte ihm als Lyriker, nicht als Kritiker nahezukommen suchen.

S. J.

Von der münchner Hofoper

Die erste Hälfte der Saison ist nun schon vergangen, aber von neuen Taten ist wenig zu spüren. Es scheint, als ob unser königliches Institut allmählich in der Gewohnheit träges Geleise gerate, als ob der frische Wagemut, den man von der Aera Mottl schon deshalb erwarten durfte, weil dieser prächtige Künstler in jahrzehntelanger Arbeit der kleinern, in ihren künstlerischen Mitteln beschränktern karlsruher Bühne eine ganz besondere Ausnahmestellung zu erringen gewußt hatte, einer gewissen selbstgenügsamen Behaglichkeit gewichen sei. Das ist um so merkwürdiger, als doch neuerdings für Mottl ein von der Intendanz fast unabhängiger Wirkungskreis geschaffen wurde. So lange Mottl nur Generalmusikdirektor war, konnten — obwohl der Intendant von Speidel es ihm gegenüber wohl kaum am guten Willen fehlen ließ — immerhin bureaukratische Schwierigkeiten gemacht werden; mit dem Augenblick aber, wo man Mottl zum Hofoperndirektor nicht nur dem Titel, sondern auch den Machtbefugnissen nach ernannt hatte, durfte man hoffen, nunmehr eine Reorganisation des Instituts nach allen Richtungen hin zu erleben. Aber nichts von alledem kam. Mottl, der vielbeschäftigte, überbeschäftigte, zeichnet auch weiterhin verantwortlich für die Akademie der Tonkunst, ein Institut, das noch viel reformbedürftiger als die Hofoper ist, und diese Zersplitterung an zwei Instituten, von denen schon eines die Kräfte eines arbeitsamen Mannes vollauf beschäftigen müßte, beginnt sich nach beiden Richtungen hin deutlich fühlbar zu machen. Hatte Mottl früher mehr dirigiert, als seine sämtlichen Kollegen und Untergebenen zusammengenommen, so zeigt sich neuerdings ein auffälliges Zurücktreten des Hofoperndirektors. Er hat bisher, abgesehen von den üblichen Wagner-, Mozart- und Beethovendirektionen nur die beiden Neueinstudierungen (Aubers ‚Schwarzer Domino' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' von Goetz) geleitet — voilà tout. Die Einstudierung und Direktion der beiden einzigen ‚Novitäten' (lucus a non lucendo) der Saison — der schon im vorigen Spieljahr einstudiert gewesenen, im letzten Augenblick vom Repertoir abgesetzten, dann nach den Sommermonaten wieder einstudierten und endlich glücklich ans Rampenlicht gelangten Oper ‚Pelleas und Melisande' von Debussy und der schon vierzehn Jahre alten, nicht gerade notwendigen ‚Donna Diana' von Recznicek — überließ Mottl beide dem jahrelang auffallend zurückgesetzten Hofkapellmeister Röhr, dem erst im letzten Festspielsommer die Pforten des Prinzregententheaters sich wieder geöffnet hatten, während Hofkapellmeister Fischer weiter seine königlich bayrische Ruhe genießt. Mit den Novitäten der Hofbühne ists überhaupt eine eigentümliche Sache. Nach welchem Gesichtspunkt ihre Auswahl bestimmt wurde — wer weiß es? Nur eine wirklich interessante Erstaufführung steht in Aussicht: ‚Prinzeß Brambilla' des jungen, am hiesigen Hoftheater wirkenden Walter Braunfels, dessen außerordentliche dramatische Begabung mir außer Zweifel zu stehen scheint.

Auch die Personalverhältnisse des Musentempels sind merkwürdig genug. Auf sie hat die letzte Affaire Mottl-Knote, die die Leser kennen, ein seltsames Streiflicht geworfen. Das Resultat der ganzen unerquicklichen Sache war bekanntlich, daß Knotes Engagementsvertrag gelöst und dafür

ein Gastspielvertrag gesetzt wurde, so daß man hoffen darf, die langjährige Primo-Uomo-Wirtschaft dieses Tenors werde endlich gesunderen Zuständen weichen. Hoffen wir einmal, als unverbesserliche Optimisten! Die Urlaubszustände der Hofoper sind überhaupt nachgerade zum Skandal geworden. Wie ist eine ernste, stetige künstlerische Arbeit möglich, wenn die Mitglieder fortgesetzt während der Saison monatelang auf Reisen sind? Kaum ist eine Novität glücklich heraus, da geht Herr X., Frau Y. oder Fräulein Z. — nomina sunt odiosa, doch ‚cosi fan tutte' (e tutti!) — am nächsten Tag übers große Wasser oder auch nur übers kleine, den Kanal, und — aus ists mit der Herrlichkeit. Der Münchner tröstet sich dann beim Maßkrug mit dem erhebenden Bewußtsein, daß Herr X., Frau Y. und Fräulein Z. bei uns ‚engagiert' sind (‚unser' X., ‚unsre' Y., ‚unsre' Z.), und, wenn die Fremden im Sommer kommen und zwanzig Mark bezahlen, dann sind die Herrschaften ja wieder am Platze! Im Ernst: diese Wagnerfestspiele, auf die der Hoftheaterbetrieb ganz einseitig zugeschnitten wird, sind der Ruin der münchner Wintersaison, für die alles, was von der Tafel jenes Festmahles abfällt, noch gerade gut genug erscheint. Quousque tandem? fragen die Leute, die nicht auf irgend eine Parteiparole einseitig eingeschworen sind. Zeit ists, daß die jetzt kräftig einsetzenden Bestrebungen zur Schaffung einer Volksoper, die vielleicht durch die Bereitung einer gesunden Konkurrenz die königliche Oper zur Selbstbesinnung mahnt, die gegenwärtige Stagnation etwas in Fluß bringen. Geschieht nichts, dann werden Dresden und Wien Münchens Wettbewerb nicht mehr zu fürchten haben. Aber spricht man hier so etwas offen aus, so gilt man als verfluchter Ketzer, denn in der Selbstbeweihräucherung hat München wirklich gegenwärtig keine Konkurrenz! Edgar Istel

Lenaus ‚Faust'

Die Aufführung am Stadttheater von Bern, an sich eine literarische Tat, beweist nichts, kann nichts beweisen — sie war ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Nichtsdestoweniger ein achtenswerter Versuch. Lenaus ‚Faust' ist freilich der Bühne nicht gewonnen worden, konnte ihr nicht gewonnen werden, weil man an dieses große Bekenntnis eines sich zermarternden Geistes nicht mit der stillen, schweigenden Ehrfurcht des Jüngers herangetreten ist. In der Bearbeitung von Ferdinand Max Kurth, der zugleich Darsteller der Titelrolle war, ist das Gedicht für die Bühne nicht zu retten. Es genügt nicht, ein so schwieriges Werk um ein gutes Drittel zu kürzen und einige Szenen umzustellen. Ist es schon unmöglich, eine zusammenhängende Handlung aus dem Gedicht herauszuschälen, so muß uns doch der große, seelische Kampf Faustens, das Ringen Mephistos um die Seele seines Opfers deutlich werden. Mit der Verschreibung der Seele Fausts hat ja der Teufel sein Spiel nicht gewonnen: noch muß er Faustens Zusammenhang mit der Natur lösen, nachdem er ihm Gott entrissen. Diese Loslösung beginnt sich in dem Augenblick zu vollziehen, da Faust das Mädchen in der Schenkenszene verführt und dann in der Schmiede im Elend verläßt; sie wird vollendet durch die Ermordung des Herzogs. Im wundervollen ‚Abendgang' offenbart sich dann die Toteinsamkeit Fausts, von dem sich nun auch die Natur abwendet. Unbegreiflicherweise beraubt sich die Bearbeitung des höchst dramatischen Auftrittes,

da Faust die von ihm Verführte mit ihrem Kinde im Stich läßt, obgleich gerade durch die Brutalität dieses Vorganges die Wandlung in Faustens Charakter allein ersichtlich wird. Auch durfte diese wichtigste Frau des Gedichtes, durch die wir allein erfahren, daß Faust jetzt das Weib kennen gelernt hat, nicht fehlen. So leidet die Bearbeitung an dem großen Fehler, daß die Psyche des Ringers um die Wahrheit in ihrer Entwicklung vollkommen unklar bleibt.

Die Untauglichkeit der Mittel zeigte sich nicht zum wenigsten in den Bühnenbildern, die im Opernhaften stecken blieben. Man sage nicht, daß eine Provinzbühne den Anforderungen des Gedichtes eben nicht genügen kann. Gerade mit weitestgehender Vereinfachung und damit verbundener Stilisierung wäre die höchst Wirkung zu erreichen gewesen. Protestierte doch sogar das Publikum merklich gegen die Lilabeleuchtung, in der sich Faust während der Todesszene befand. Wie es auch geradezu Gelächter hervorrief, daß nach Fausts Tod die Landschaft mit wildem Dampf überzogen wurde (natürlich donnerte es gräßlich) die Bühne sich verdunkelte, und es schließlich dann wieder hell wurde, — Faust war fort, der Teufel hatte ihn geholt. Das einzige Vernünftige war bei dieser Szene der Flugapparat, der — nicht funktionierte. Weniger wäre in der Ausstattung erheblich mehr gewesen.

Kurth als Faust hatte einige große Momente. Im allgemeinen schadete er sich selbst durch allzuviele und unnötige Steigerungen. Kauers Mephisto war konventionell, ein Unteroffizier, nicht ein Fürst der Finsternis. Er war von Anfang bis zu Ende Teufel, während doch das Höllenfeuer nur hin und wieder in seinem Mienenspiel aufzucken darf. Es war wie mit dem Dampf und den Scheinwerfern — weniger ... Trotz allen Mängeln ging doch von der Darstellung, besonders im zweiten Akt, eine gewisse Wirkung aus. Ob freilich die Bearbeitung mehr Erfolg haben wird, als die Grammings aus dem Jahre 1869, will ich dahingestellt sein lassen. Bei der Premiere glänzte jedenfalls das berner Publikum durch Abwesenheit. In Bern reißt man jetzt kostbare Baudenkmäler nieder, versieht noch vorhandene mit großen Geschäftsplakaten und ignoriert literarische Ereignisse am Stadttheater, dafür wird man an jeder Ecke angefallen: Kaufen Sie ein Theaterlos? Umsomehr muß man der neuen Direktion des Theaters dankbar sein, die den Mut zur Literatur hat.

Felix Pinus

Thersites

Seit Kleists ‚Penthesilea‘ ist der strahlende Achilles der Held so manches Oberlehrerdramas vom Streit vor Ilion gewesen. Das Winckelmannsche Dogma von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike pflegte darin Triumphe zu feiern. Inzwischen aber hat eine anders gerichtete und anders begründete Betrachtung des Altertums dies Dogma als einen Irrtum erwiesen, und insbesondere Jakob Burckhardt hat ‚das Glücklose des Hellenischen‘ aufgezeigt. Seit ihm und seit Herman Grimms Untersuchung der Ilias haben wir die Tragik des Achill erkannt, den Schmerzenszug seiner Todesahnung, und betrachten Homers Werk mit andern Blicken. So auch Stefan Zweig, der in einem dreiaktigen Trauerspiel ‚Thersites‘ den herrlichen Helden Achill ringen läßt mit der trübsten Gestalt, die Homer geschaffen hat: mit dem häßlichen, hinkenden, schielenden, buckligen, keifenden Lästerer Thersites. Bei Homer ist er nur eine flüchtig auftauchende Kontrastfigur. Bei

Shakespeare war er nur der Prügelknabe der Helden, an deren Ueberlegenheit er sich durch wüstes Schimpfen rächt. Zweig hat den Versuch gewagt, die Tragödie der Häßlichkeit des Leibes, in dem eine liebe- und glückshungernde Seele lebt, am Geschick des Thersites aufzudecken. Von allen zurückgestoßen, auch von dem zürnenden Achill, dem er seine Liebe entgegenbringen möchte, nährt er abgründigen Haß gegen diesen. Teleia, eine gefangene Amazonenfürstin, ist von Achill, den ganz der Gedanke an sein Todeslos und die furchtbare erzwungene Tatenlosigkeit verzehrt, verschmäht und schließlich dem Patroklos als Lohn versprochen worden, wenn er siegreich zurückkehrt. Sie aber will sich lieber dem Häßlichsten hingeben, dem Thersites, der denn auch einen Strahl ersehnter Weibeshuld genießt, bis sie schaudernd vor ihm zurückfährt. Doch dem rückkehrenden Achill lügt sie die vollzogene Schande mit Thersites vor, so daß er sie voll Wut und Abscheu erschlägt. Von Thersites selbst erfährt er die Wahrheit und, während er in Reue rast, zugleich die Kunde vom Fall des Patroklos. Da macht er auch den Thersites nieder und wendet sich zum Kampf mit Hektor. Glücklos sind alle, die hier mit dem Leben ringen, der leuchtende, todgeweihte Heros wie der ausgestoßene Faun, dem der Tod willkommene Erlösung einer Seele voller Lebensglut und tiefster Schmerzen ist. Eine modern anmutende und doch vielleicht antike Problematik hat der Dichter in diese Tragödie des Häßlichen hineingetragen, nur daß oftmals der Ausdruck der Gedanken, zumal im Munde der Teleia, sich zu sehr dem Jargon der philosophischen Dramatik unsrer Tage nähert. An die Möglichkeit des seelischen Konflikts wird der schwer glauben, der an Winckelmanns Dogma festhält. Indessen philosophieren auch Homers Helden überraschend viel über ihr Lebensschicksal, und ein tiefer Pessimismus wiegt vor. Dichterisch ist bei Zweig vieles zu episch ausgekostet, anderseits wieder zuviel gegeben und konzentriert, so im zweiten Akt mit veralteten Mitteln der Kampf um Ilion hinter der Szene. Der dritte Akt steht vielleicht am höchsten durch den klärenden Einblick in das trugvoll verworrene und schmerzlich zerrissene Seelenleben des Thersites. Die dichterische Sprache erhebt sich wenig über das gewohnte Maß jambischen Glanzes; eher fallen einige Trivialitäten auf. Das ernste, gedankenvolle Werk wurde am dresdner Hoftheater in einem Stile dargestellt, der sich durch Leidenschaftlichkeit weit von stiller Größe entfernte, im gegebenen Falle aber richtig war. Paul Wiecke spielte den häßlichen Thersites mit entsagungsvoller Hingabe und ergreifender Charakteristik.

Felix Zimmermann

Ein deutsches Weihnachtsspiel

Die Himmel öffneten sich und die Heerscharen der Engel sangen Ave Maria und Hosiannah. Im Stalle aber zu Bethlehem lag das Jesuskindlein und über ihm leuchtete das Licht des Himmels. Und Maria bangte und betete um den Gottessohn, und Josef umsorgte ihn. Und es kamen die Hirten von der Heide und die Könige aus dem Morgenlande. Da aber nun der Judenkönig Herodes das Kindlein aus Davids Stamm töten lassen wollte, ward sein schwarzer Plan zunichte. Und wieder öffneten sich die Himmel, und die Heerscharen der Engel sangen Hosiannah. Die Hirten und Bauern und Könige aber beteten an . . . .

So weiß man es — man weiß

schon nicht mehr, woher — und so hat es Otto Falckenberg ,nach alten Weihnachtsspielen und -liedern eingerichtet und ergänzt' zu einem ,Deutschen Weihnachtsspiel', und Bernhard Stavenhagen fand Töne dazu, schlicht und rein und voll heimlicher Ahnungen. Um die weiße Gottesblume des Kinderglaubens, des Glaubens an das Kindlein rankte sich süddeutsche Biederkeit im Anbeten und süddeutsche Derbheit im Anspotten. Die Hirten und Bauern redeten die Sprache Südbayerns, Herodes aber war ein blutgieriger Shylock aus dem Herrnfeldtheater.

So zogs im mannheimer Hof- und Nationaltheater an uns vorüber. Tannengrün mit flitternden Bändern umgrünte die geistlich Komedi. Ohne daß ein protziger Vorhang fiel, waren wir bald im Schlafgemach der Jungfrau Maria, bald auf der Heide, bald auf dem Wege nach Bethlehem, bald vor Herodis Haus, bald im Stalle, wo das Kindlein lag, und bald im Himmel. Ein dunkelgrüner Vorhang: Heide, Königspalast, Wirtshaus; ein blauer, durch den manchmal Sterne schienen, teilte sich, und wir sahen in Meere sanftströmenden Lichtes, in den Himmel. Vorne die Menschen, in der Mitte die Engel, die zu ihnen sprachen, und dahinter, hoch ansteigend, die Heerscharen im Himmel.

Ganz ,unglaubwürdig' war das alles — und wir glaubten es doch. Denn es war schön. Wir sogen uns fest an diesen blühenden Bildern von Worten und Farben, und wurden — über eine Stunde hin — fromm und froh und gläubig . . . . Religion, sagte der junge Hebbel einmal, sei erweiterte Freundschaft. Uns aber wurde Freundschaft überhaupt, Freundschaft mit dem Kindlein da oben, zu den guten Menschen und Engeln, zur Religion. Gottvater war gar nicht da, nicht auf Erden und nicht im Himmel. Nur Kindlein und Menschen und Engel und gute Könige. Lauter Freunde! Drum wurden wir gläubig und fühlten, wir, große und kleine Kinder, neue oder erneute Schauer des Glaubens.... Das werden wir uns merken und künftighin vor der dummen Lebkuchenpoesie und vor häßlichen Marzipanbildern andrer Weihnachtsstücke verächtlich die Zunge herausstrecken und davonlaufen!

Hermann Sinsheimer

Cave canem!

Eine Warnung ergeht an Deutschlands Dramatiker; eine zehn Seiten lange eindringliche Beschwörung in der letzten Nummer der ,Zukunft'. Warner ist Herbert Eulenberg, und gewarnt wird vor Friedrich Hebbel, dem Verführer der Kritik, dem Verderber der Produktion. „Hütet Euch vor Hebbel!" Es alliteriert und klingt verdienstlich und gut. Cave canem! — —

Es ist eine außerordentlich dichte Mischung von kindisch Verkehrtem und kindlich Richtigem, die Eulenberg hier in temperamentvollen Warnungsschreien produziert, und es lohnt sich nicht, hier zehn Seiten daranzuwenden, um diese Elemente ,zur Steuer der Wahrheit' wieder zu entmischen. Aber der Kern der Eulenbergschen Strafrede muß doch seinen Widerspruch finden. Der eigentlichste Zorn des Warners gilt nämlich den bösen hebbelvergifteten Kritikern, die Hebbels Theorie vom Drama halten „als ein Rezept, das einfach befolgt werden muß, um ein gutes Drama zustande zu bringen" und die „mit dieser toten Krücke alles, was lebendig einherschreitet, zusammenschlagen". Wie sonderbar sich doch im Kopf eines Menschen, der von denkerischer Leidenschaft erquicklich frei blieb, die

Arbeit eines Denkers von ernstem Beruf spiegelt! Lassen Sie sich verraten, Herr Poet, daß für uns Kritisieren etwas mehr bedeutet als den billigen Spaß, andrer Leuts Sachen gut oder schlecht zu heißen; lassen Sie sich sagen, daß uns Kritik eine Sache des Bluts, eine Lebensangelegenheit, ein Stückchen Weltbezwingung ist — nicht anders als das Dichten dem Poeten. Und daß wir deshalb nicht vor ein Dichtwerk treten, um nachzusehen, ob es in eine bestimmte theoretische Formel hineinpaßt; daß wir lesen und schauen, wie alle fühlenden Menschen, um eines Gefühls, eines Erlebnisses willen, und daß wir erst dann, als kritisch Veranlagte, unser Erlebnis zu deuten und zu gestalten, es in denkerischen Formen zugänglich zu machen suchen. Und dann erweist sich allerdings, daß jene Begriffe von dramatischer Kunst, die Friedrich Hebbel geprägt hat, am häufigsten geeignet sind, unsern Gefühlen begriffssprachliche Klärung zu geben — einfach weil seine Dramaturgie aus einem uns blutnähern Erleben geschaffen ist als jede andre, weil sie schon auf der Erfahrung basiert, die unser ganzes modernes Leben beherrscht: auf der bewußten Höchstwertung des Individuums und der gleichzeitigen Erkenntnis seiner tiefen Problematik im Weltganzen. Deshalb wird es uns am leichtesten, den Grund unsrer Ergriffenheit oder Enttäuschung, unsers Erhoben- oder Abgestoßenseins mit Hebbelschen Worten zu sagen. Niemals aber ist der Grund unsrer Freude oder unsers Widerwillens an einem Kunstwerk die Leichtigkeit, mit der es sich in Hebbelsche Begriffe spannen läßt oder nicht! Eulenberg kann versichert sein, daß die wirklich berufenen Kritiker jederzeit die ‚undramatischen' Dramatiker abgelehnt haben und ablehnen werden, aus keinem andern Grunde, als weil der Mißbrauch der vom innersten dialogischen Sprachkern aus zweipolaren Form des Dramas zu monologisch-musikhafter Ekstase jedes reine Gefühl als unorganisch beleidigen muß. Ganz sekundär ist es, ob die Kritiker — je nach der Art ihres Kulturbewußtseins — diesem Gefühl mit den Formeln Aristotelischer, Schillerscher oder Hebbelscher Dramaturgie Ausdruck zu schaffen suchen. Nicht Hebbels Worte bestimmen die Wahl unsers Gefühls: unser Gefühl läßt uns Hebbelsche Worte wählen. Eulenberg sagt, Hebbel habe seine Theorie pro domo geschaffen; das kann man mit Wahrheit von jeder großen, leidenschaftlichen Persönlichkeit sagen. Nur daß Hebbels Haus groß war, so groß fast wie unsre Welt.

Auch Eulenberg spricht ja in seiner leidenschaftlichen Bekämpfung dramatischer Dialektik, in seiner Verachtung der logischen Elemente des Sprachkunstwerks, in seiner Ablehnung des Motivierens nicht undeutlich pro domo. Nur scheint mir sein Haus ein enges und baufälliges Gemach im Schlosse unsrer Zeit zu sein. Denn unsre Zeit hat nichts so tief erfahren wie das Ineinanderringen von Naturgesetz und Individualitätsrausch, sie entwendet sich dem Rasen des wildgebäumten Ich wie dem starren Schematismus des Verstandes, und eben deshalb will sie wieder mit erneuter Leidenschaft das Drama. Das Drama, das in der Motivierung von elementaren Gegensätzlichkeiten lebt. (Man darf freilich nicht hoffen, dies einem Eulenberg begreiflich zu machen, der es fertig bringt, die Todesangstszene des ‚Prinzen von Homburg', diesen Schwerpunkt in Kleists gleichgewichtigster dramatischer Komposition als Beispiel von ‚Charakterzufälligkeit' (!!) anzuführen.) Daß für den Dichter Hebbel das in

seiner Neuheit ihm übermächtige allzuwache Wissen um diese Zusammenhänge eine Gefahr und ein Schaden war, das haben wir, seine Verehrer und Schüler (kein Eulenberg brauchts uns zu künden!) stets gewußt und betont ausgesprochen. Wir haben in einer Ueberspannung dieses Bewußtseins, in seinem Hineinragen ins Leben der Gestalten selbst auch für jeden Schaffenden eine Gefahr gesehen und verkündet, haben also nie Hebbels Theorie für ein „Rezept, gute Dramen zu Stande zu bringen" gehalten. Wir haben nämlich niemals diese Theorie (so wenig wie überhaupt irgend eine Theorie!) als Mittel, Kunstwerke anzufertigen, aufgefaßt; vielmehr haben wir sie stets nur als ein Mittel, die Wirkung fertiger Kunstwerke geistig darzustellen, geschätzt.

Ganz gewiß kann Hebbel für Talente, bei denen die Einsicht stärker ist als die Anschauung, eine Gefahr sein. Aber für Eulenberg und die meisten seiner Mitschaffenden scheint er mir viel mehr als ein segensreicher Erzieher zu wachem Welt- und Kunstbewußtsein in Betracht zu kommen. Denn diesen Talenten fehlt weniger die Kraft sinnlichen Schauens, als die Fähigkeit, diese Kraft einsichtig zu gebrauchen. Der von den Gesetzesverächtern so gern zitierte Goethe hat aber bedenklicherweise nicht einem schaffenden Genius, sondern dem Geist der Verneinung und Auflösung die Worte in den Mund gelegt:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Kraft —
so hab ich dich schon unbedingt!"

Und auch Nietzsche hat nie gesagt, daß es genug sei, nur Chaos in sich zu haben, um tanzende Sterne zu gebären. Die Gefahr dieser poetischen Wilden liegt wahrlich nicht bei den Lehrern bewußter gleichgewichtiger Weltempfindung. Mehr als vor Hebbel sollten sie sich vor der Hundswut intelligenzloser Nervenekstasen hüten. Da liegt die größere Gefahr. Cave canem!

Julius Bab

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

W. B. Sie werden gegen die Kündigung nichts ausrichten können. Wenn Sie auch behaupten, daß Sie nicht wiederholt krank gewesen sind, geben Sie doch zu, leider häufig durch körperliches Unbehagen, durch große Nervosität verhindert gewesen zu sein, Ihre Rolle bis zum Schlusse durchzuführen. Nach meiner Meinung kommt § 9, Ziffer 6, Ihres Vertrages zur Anwendung. Dieser Paragraph gestattet der Direktion, den Vertrag nach vierwöchiger Kündigung zu lösen, wenn das Mitglied durch wiederkehrende Krankheitsfälle das Repertoire in empfindlicher Weise stört.

J. M. Gegen die minderjährige Schauspielerin können Sie keine Klage anstrengen, außer wenn Sie nachweisen können, daß der Vater oder ein andrer gesetzlicher Vertreter der Schauspielerin erlaubt hat, zum Theater zu gehen. Im übrigen: der Vater kann, wie das Reichsgericht entschieden hat, allein die minderjährige Tochter nicht ermächtigen, zum Theater zu gehen. Das Reichsgericht verlangt außerdem: Zustimmung des

Vormundschaftsgerichts. Diese wird fast nie eingeholt. Sie werden also nicht viel Aussicht haben, zu Ihrer Provision zu gelangen.

Annahmen

Horst Hohe: Seifenblasen. Politische Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Jerome K. Jerome: Der Fremde, Legende. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans von Kahlenberg und Hans Olden: Der Kaiser von Nordland, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Nitschewo, Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

12. 12. Hermann Kienzl: Brautnacht, Schauspiel. Graz, Stadttheater.

14. 12. Otto Ernst: Tartüff der Patrist, Komödie. Stuttgart, Hoftheater.

17. 12. Wilhelm Henzen: Menschenopfer, Geschichtliches Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

A. Trinius: Schiffbruch, Einaktiges Schauspiel. München, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

Kéroul und Barré: Die Liebesglocke, Schwank. Frankfurt am Main, Residenztheater.

3. in fremden Sprachen

Alexandre Bisson: Frau X., Schauspiel. Paris, Theater der Porte Saint-Martin.

de Faramond: Die Dame ohne Kamelien, Tragikomödie. Paris, Oeuvre.

Pierre Wolff und Gaston Leroux: Die Lilie, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

Levin Ludwig Schücking: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg, Carl Winter. 196 S. M. 5,—.

Dramen

M. Kadisch: Lykophron, Trauerspiel. Leipzig, R. Steller. 80 S. M. 1,60.

Ludwig A. Wagner: Susanna, Tragödie. München, Etzoldt & Co. 138 S. M. 2,—.

Hermann Weise: Verwandelt, Drama. Dresden, Adolf Urban. 52 S. M. 1,—

Zeitschriftenschau

E. A. Bratter: Die moderne türkische Bühne. Literarisches Echo XI, 6.

Max Brod: Bewegungen auf der Bühne. Neue Revue II, 6.

Reinhard Bruck: Das urner Spiel vom Wilhelm Tell. Masken IV, 16.

Hermann Conrad: Shakespeares erster Tag in London. Westermanns Monatshefte LIII, 4.

Bruno Decker: Epilog zur Delegiertenversammlung. Theatercourier 782.

Richard Kirch: Das Gedächtnis des Schauspielers. Masken IV, 16.

Ein Wort zur Situation. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 51.

Gustav May-Hartung: Zur Reorganisation der Genossenschaft. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Robert Petsch: Zum Faustjubiläum, Bayreuther Blätter XXXI, 7—9.

Willy Rath: Das Doppelpreisstück. Kunstwart XXII, 6.

Gustav Rickelt: Schauspielerkongreß. Morgen II, 51/52.

Karl Schloß: Münchener Marionetten. März II, 24.

Gustav Schüler: Die Sizilianer in Berlin. Nord und Süd XXXII, 12.

Ernst Schur: Das Münchener Künstlertheater. Morgen II, 51/52.

Georg Simmel: Zur Philosophie des Schauspielers. Morgen II, 51/52.

Ernst Leopold Stahl: Ein deutscher Bühnen-Shakespeare. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Nachrichten

Paul Lindau ist zum ersten Dramaturgen des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin ernannt worden.

Max Reinhardt ist vom münchner Magistrat als Leiter der im Juni, Juli und August 1909 stattfindenden Festaufführungen des Künstlertheaters gewonnen worden. Das Personal wird sein berliner Ensemble bilden. Im Mittelpunkt des Repertoires sollen Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller stehen. Georg Fuchs, bisher artistischer Direktor des Künstlertheaters, wurde als administrativer Direktor in die Geschäftsstelle des Unternehmens berufen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 53
31. Dezember 1908

Die Tragödie der Anpassung

von Egon Friedell

(Schluß)

Die beiden Grundprinzipien des Darwinismus sind bekanntlich Vererbung und Anpassung. Ueber die ‚Tragödie der Vererbung' brauchen wir nicht zu sprechen, weil sie jedermann bekannt ist. Neben der sozialdemokratischen Tendenz war ja vor allem der Vererbungsgedanke das aufregende Moment in den dramatischen Schicksalen, die das naturalistische Drama der neunziger Jahre erlebt hat. Es sind ganze Bücher über diese Angelegenheit geschrieben worden; der große Theaterskandal bei der Premiere von ‚Vor Sonnenaufgang' ist in erster Linie auf die darwinistische Tendenz zurückzuführen. Hätte Hauptmann jene geniale Ueberlegenheit über den Stoff besessen, die Ibsen in seinen reifsten Werken zeigt, so wäre ‚Vor Sonnenaufgang' vermutlich die Tragikomödie des Darwinismus geworden. In Loth stecken viele Elemente von Gregers Werle, und er hat alle Anlagen zu einer wirklich modernen Figur. Aber die tragische Groteske, die in diesem Stück verborgen liegt, konnte Hauptmann schon deshalb nicht herausbringen, weil er selber den Loth blutig ernst nimmt und sich sogar mit ihm vollständig identifiziert.

Dagegen das zweite Prinzip des Darwinismus, die Anpassung, ist bisher vom Drama noch wenig beachtet worden; jedoch gibt es eine Anzahl von Theaterdichtungen, die man als ‚Tragödien der Anpassung' bezeichnen kann. Nun ist der Begriff der Anpassung allerdings nicht so eindeutig wie der der Vererbung. Was ist Anpassung? Zunächst könnte man antworten: Das ganze Leben ist eine Anpassung, und Spencer hat es auch so definiert: als eine fortwährende Anpassung innerer Bedingungen an äußere. Infolgedessen kann man schon dort von einer Tragödie der Anpassung reden, wo ein Individuum mit seinem Milieu (das Wort im weitesten Sinn genommen) in Anpassungskonflikte gerät. Dies wäre die ‚Tragödie der individuellen Anpassung': sie ist uralt und enthält keine spezifisch darwinistischen Elemente. Die darwinistische Anpassung ist vor allem auch

etwas Passives, etwas Stationäres, ein Zustand, sie ist Angepaßtsein an bestimmte äußere Bedingungen infolge sukzessiver Umbildung, die sich von Generation zu Generation immer mehr befestigt hat. Hier erst beginnt die physiologische Tragödie. Wir wollen das an einem Beispiel erläutern.

Hauptmanns ‚Weber‘ sind ein ‚soziales Drama‘. Sie schildern soziales Elend, das kommt und geht und dessen Wurzel der Mensch ist. Anders steht es mit der ‚Hoffnung‘ von Heijermans. Was die Fischer und ihre Familien als Verhängnis bedroht, ist nicht Menschenhärte, sondern die Grausamkeit der Elemente; der Todfeind sitzt nicht im Kontor hinterm Geldschrank, sondern in den Wolken, im Blitz, in den Klippen, im Wetterumschlag: — die See ist das Schicksal, das sie verschlingt und dem sie opfern, opfern müssen, opfern wollen, denn sie gehen wissend in den Tod, ohne den ihr Leben leer wäre. Alle sind sie „ertrunken, ertrunken, ertrunken", die Gatten, die Väter, die Söhne, die Verlobten. Es fällt wohl hie und da ein scharfes Wort gegen den Unternehmer, der gemütlich zu Hause sitzt und fremde Menschenleben für seinen Gewinn einsetzt, aber keinem fällt es ein, deshalb nicht auf See zu gehen. Das ist einmal ihr Beruf und ihre Bestimmung; wer etwas andres werden will, wird verhöhnt, wer davonlaufen will, wird verachtet. Die Menschen gehören einmal der See, und die See soll sie haben. „Wir nehmen die Fische, und Gott nimmt uns", sagt der alte Cobus. Daher kommt es auch, daß die ‚Hoffnung‘ kein Strikestück ist, denn verantwortlich für das Unglück sind nicht die einzelnen Menschen und die jeweiligen sozialen Zustände; der Fluch, an dem sie sterben, geht viel tiefer, er liegt in ihnen selbst. Sie müßten gegen das Meer striken, das sie für sich begehrt, gegen ihre eigene Natur, die sie mit der See verknüpft hat, gegen ihre Eltern und Großeltern, die es nie anders gehalten haben, und von denen sie ihre Ehrbegriffe geerbt haben. Sie haben durch Anpassung das Recht auf persönliche Selbstbestimmung verloren, im Laufe der Generationen hat sich eine bestimmte ‚Varietät‘ herausgebildet: die Seemenschenvarietät, oder wie man sie nennen will, und das Lebensgesetz der Varietät ist stärker als das Individuum. Ihre Tragödie ist: sie haben präexistiert in ihren Vorfahren.

Eine ähnliche Tragödie behandelt zum Beispiel auch Hartlebens ‚Rosenmontag‘, der so vielfach mißverstanden wurde. Rudorff ist nicht etwa das Opfer gemeiner Intrigen oder der Märtyrer des preußischen Militarismus. Die beiden Rombergs und selbst Grobitzsch sind in ihrer Art ganz anständige Kerle, und daß Rudorff in Konflikte mit dem militärischen Ehrbegriff kommt, ist nur logisch. Die Tragödie jedoch liegt irgendwo anders, sie liegt darin, daß Rudorff für den Soldatenberuf ungeeignet und zugleich mit seiner ganzen geistigen und physischen Struktur auf diesen Beruf eingestellt ist. Er ist ein Neurastheniker, der an krankhafter Sensibilität und Willensschwäche, an ‚Abulie‘ leidet. Er ist eine Dichternatur. Und dennoch kann er nichts andres sein als Leutnant. Daran geht er zugrunde. Auch er hat präexistiert in seinen Vorfahren und ist ein Opfer der Anpassung.

Er ist ein schlechtes, nicht lebensfähiges Exemplar der ‚Offiziersvarietät', aber eben doch ein Exemplar dieser Varietät. Deshalb kann er nicht „nach Amerika gehen und Kellner werden".

Die ‚Tragödie der Anpassung' könnte nun noch verschiedenartige andere Formen annehmen. In den beiden angeführten Beispielen bestand die Tragödie darin, daß ein Individuum an gewisse Lebensbedingungen zu gut angepaßt ist und nun nur noch in diesen existieren kann. Es wäre aber auch der umgekehrte Fall denkbar, daß ein Individuum über seine gegebenen Lebensbedingungen hinauswächst, also etwa das darstellt, was man eine ‚sprungartige Variation' nennt. Es wurde bekanntlich schon öfter beobachtet, daß sich plötzlich, explosionsartig, ganz neue Varietäten bilden, und de Vries hat auf diese Tatsache sogar eine eigene Theorie aufzubauen versucht, die ‚Mutationstheorie', die er an Stelle des Darwinismus setzen will. Nun tritt jede solche ‚sprungartige Variation' oder ‚Mutation' in einen Konflikt mit ihrem Milieu, an das sie nicht mehr genügend angepaßt ist, da sie ja eine wesentlich andre Lebensform darstellt. Als eine Tragödie dieser Art ist mir immer der ‚Hamlet' erschienen. Hamlet ist gleichsam eine ‚sprungartige Variation'; er ist seiner Zeit in seinem ganzen Denken und Empfinden voraus. Er ist ein moderner Mensch in einem mittelalterlichen Milieu, ein Mensch der verfeinerten Impressionabilität, der Reflexion und Geistigkeit unter lauter Primitiven. In einer Welt der Tat hat er die Sinnlosigkeit alles Handelns erkannt. Dies ist seine Tragödie, die Tragödie des Genies, das kommende Entwicklungen antizipiert und daher immer eine ‚sprungartige Variation' darstellt. Das Genie ist ein Essay der Natur, die zu neuen Varietäten gelangen will; nicht immer gelingt dieser Essay, manchmal ist die Kraft der Anpassung stärker als die neuen Organisationskräfte; dann geht das Genie zugrunde.

Die darwinistische Tragödie hat erst begonnen, sich zu entwickeln, und daher kann man nicht sagen, welche Formen sie noch annehmen wird. In einem aber wird sie sich sicher sehr vorteilhaft von frühern Formen unterscheiden: sie ist vom naturwissenschaftlichen Geist erfüllt, vom Geist der Objektivität. Die Lebenstypen, mit denen der Dramatiker alten Schlages operiert hat, und die der Denkfaulheit und Lebensunkenntnis des großen Publikums nur zu sehr entgegenkamen, sind in solchen Tragödien nicht möglich. Schurken und Intriganten müssen ebenso verschwinden wie absolut edle Menschen. Die Wurzel der Tragödie wird tiefer gelegt: vom Individuum in die Gattung. Eine moderne Tragödie wird nicht darin ihren ihren Angelpunkt haben, daß ein braver Herr A. einem grundschlechten Herrn B. zum Opfer fällt, oder daß Herr A. in ganz gemeiner Weise ein Fräulein B. sitzen läßt, oder umgekehrt, sondern Herr A. ist aus seinem Charakter, seiner Organisation, seinem physiologischen Milieu heraus absolut vollkommen, aber Herr B. auch; sie kommen in Konflikt miteinander, und eben weil sie beide von ihrem Standpunkt und ihrer Bestimmung aus Recht haben, gehen sie aneinander zugrunde, an ihrem verschiedenen Recht.

Schuld hat das Leben. Um die Tragödie aufzuheben, würde es nicht genügen, den bösen Herrn B. zu einem guten Menschen zu machen oder, falls er sich nicht bessern will, beiseite zu schaffen, sondern man müßte das ganze menschliche Dasein und seine Bedingungen abschaffen, man müßte das Leben selbst aufheben. Für den modernen Dichter gibt es nur einen einzigen ‚Intriganten': das Leben. Der wissenschaftliche Mensch sieht in allen Organismen nur Evolutionsversuche: glückliche oder unglückliche, aber keinswegs berechtigte oder unberechtigte. Denn alle Lebensäußerungen sind vollkommen gleichberechtigt: dies ist das christliche Element in der naturwissenschaftlichen Weltanschauung. Und die moderne Tragödie, die diese Weltanschauung dramatisiert, erhält dadurch einen religiösen Charakter. Alle Kunst mündet in Religion.

Der erneute Shakespeare / von Julius Bab

Das ist gewiß, daß dieser Generation ein tieferes, innigeres Verhältnis zu William Shakespeare erwächst, als es seit den Tagen der Romantik in Deutschland bestanden hat. Mag auch aus lateinisch organisierten Hirnen von Zeit zu Zeit, in immer wieder neuen Wendungen, der alte Geist laut werden, der den Briten einen Verführer zur Gesetzlosigkeit schilt, mag es bei den Ueberfeinen und Nervenschwachen auch Brauch bleiben, seine Menschengebilde als antiquierte Barbarismen kühl zu bestaunen — wir andern fühlen: Das ewige Leben, das seine innerste Art nicht mit den bunten Kleidern der Kulturen wechselt, ist hier am größten gesehen, in seinen tiefsten Rhythmen belauscht und offenbart sich in einer Gesetzlichkeit, die um so bedeutsamer und unverbrüchlicher ist, weil sie, mit allem Schein planloser Willkür geschmückt, sich dem Blick der Regeln suchenden Rationalisten verbirgt, tief im Innern des Werkes; jedes Glied des großen Körpers aber bewegt dies tiefe Gesetz geheimnisvoll unmittelbar und wohnt im Leib dieser scheinwirren bunten Welt als beseelendes Herz — nicht weniger verborgen, noch weniger offenbar als Gottes Wille in der Welt. Als ein Geschlecht, das Freiheit ersehnt und Ungebundenheit fürchtet, Regeln verachtet und Gesetze sucht, kommen wir zu Shakespeare. So kamen vor hundert Jahren schon einmal die zu tieferm Welt- und Selbstgefühl erwachten jungen Deutschen zu ihm, und als stolzestes Denkmal ihrer Liebe ward damals die Form geschaffen, in der wir bis heute den deutschen Shakespeare erkennen: der Schlegel-Tieck. Für jeden, der mehr Ehrfurcht vor dem lebendigen als vor dem toten Leben besitzt, war die Frage offen: wann wird dieser Shakespeare unsrer Urgroßväter abgelöst? Wer erneut sein ewiges Werk in unsrer um vier Generationen bereicherten Sprache? Birgt das volle Jahrhundert, das uns von den Schlegels trennt, weniger an kulturellen Wandlungen, als jene nicht halb so lange Zeitspanne, die Schlegels Uebersetzung von der Wielands trennte

und einen Abgrund zwischen beider Werk legte? Und zugegeben, daß in unsrer Sprache seit Schlegel kein Genie wie Goethe gewaltet hat, dessen Werk die Romantiker über Wieland erhob — die successive Arbeit der Kleist, Grabbe, Büchner, Immermann, Hebbel und Grillparzer hat in unsrer Sprache doch gerade für den dramatischen Stil neue Kräfte die Fülle aufgespeichert, die eine starke Künstlerhand der Erneuerung des deutschen Shakespeare zuleiten konnte. Auch durfte die letzte Frage, ob in unsrer Zeit die starke Hand zur Vollziehung des so bereiten Werkes zu erwarten sei, nicht verneint werden. Wohl wissen wir, daß dieser letzten Generation das große erlösende Dichtkunstwerk, die Ordnung der lebenhaltigen Sprachformen zu einem monumentalen (epischen oder dramatischen) Weltbild noch nicht gelang. Aber in der sprachsinnlichen Gestaltung der einzelnen Lebensphänomene brachte sie's zur Meisterschaft: unsre Tage — man freut und rühmt sich des viel zu wenig — besitzen eine Lyrik großen, eigenen und neuen Stils. Sollte aus der Schule der George und Hofmannsthal, der Dehmel, Mombert und Rilke nicht ein Sprachkünstler erwachsen, der diese neue deutsche von unserm Leben geschwellte Wortgewalt über das große Werk Shakespeares kommen ließ? Die Kraft, der aus Eigenem das ganz Große zu bilden versagt bleibt, darf doch in der Nachbildung sich an das Größte wagen. So ist es ja schon der Romantik geschehen; und unser so nachfühlsames, so historisches, so eindringliches Geschlecht hätte sein wortkünstlerisches Vermögen nicht nützen sollen, um unsern größten fremdsprachigen Schatz neu zu fassen? Nun denn, was geschehen mußte, geschah. Seit Monatsfrist liegt der erste Band vor des Werkes: Shakespeare in deutscher Sprache (bei Georg Bondi in Berlin). Herausgeber ist Friedrich Gundolf, der die von Schlegel übersetzten Dramen (sehr stark) überarbeitet, die wichtigen der von Tieck-Baudissin herrührenden Uebersetzungen (Coriolan, Antonius und Cleopatra, Macbeth, Lear, Othello) aber durch völlig neue ersetzt hat. Der vorliegende Band enthält den revidierten ‚Julius Caesar' und völlig neugeschaffen ‚Antonius und Cleopatra' und ‚Coriolan': er bietet also in die Anlage des ganzen Unternehmens einen genügend orientierenden Einblick.

Friedrich Gundolf ist ein junger Dichter aus dem Kreise Stefan Georges. Was die Erziehung zum gewissenhaften und zielklaren Gebrauch der sprachkünstlerischen Form anlangt, so kann keine bessere Schule als die Georges gedacht werden, und der großen Gefahr dieser Herkunft, der halb ängstlichen, halb hochmütigen Exklusivität, der allzu wachsamen Georgischen Grandezza, entrückte hier der große Gegenstand den Poeten. Auf Adlerflügeln trug ihn der Shakespearesche Genius aus der dünnen Atmosphäre naturüberlegener Vornehmheit in die vollfrische Erdluft des wirkenden Lebens hinein. Hier, scheint mir, zahlt die Schule Stefan Georges der deutschen Nation, den vielen, allen, endlich ihre Schuld. Denn wenn das deutsche Volk noch in irgend einem Grade ästhetische Lebensinteressen hat, so ist die Tat Friedrich Gundolfs ein National-Ereignis.

Die Schlegel-Tiecksche Uebersetzung ist uns allen teuer, weil sie mit dem großen Phänomen Shakespeare seit seinem ersten Auftauchen in unserm Gesichtskreis untrennbar verschmolzen schien. Aber nun zeigt sich, daß die Teile lösbar sind, und durch Gundolf erhebt sich (obschon in deutscher Sprache) jetzt ein eigentlicherer Shakespeare. Denn man legt neben den Schlegel-Tieckschen Text dieser drei Römerdramen die Gundolfsche und die englische Fassung und man erkennt plötzlich, wie stark das Deutsch unsers bisherigen Shakespeare mit einem dem Original fremden, im wesentlichen Schillerschen Geist durchsetzt war. Erst nach Schiller hat Deutschland, vor allen in Kleist, Dramatiker von wahrhaft Shakespeareschem Geist gehabt, und von ihnen erst empfängt Gundolf die Möglichkeit, das Original rein zu hören und echt klingen zu lassen. Ins unmittelbar sinnlich Packende wandelt er die ethisierend abstrakten Vokabeln der alten Uebersetzung zurück. Zum fliegenden Atem lebenzitternder Rede wird die logische, korrekte Reinlichkeit der alten Konstruktionen aufgelockert. Alles aber wird zum reinen Triumph William Shakespeares, denn immer wieder und wieder zeigt sich, daß die bessere, lebendigere Uebersetzung Gundolfs zugleich die sehr viel wörtlichere ist. Nicht Gundolf tat ein neu Gewürz hinzu — die Schlegel-Tieck hatten Wasser in den Wein gegossen!

Das gilt bis zu gewissem Grade sogar für die von Schlegel selbst übersetzten Dramen. Im vorliegenden ‚Julius Cäsar' wenigstens hat sich Gundolf durchaus nicht, wie seine Vorrede behauptet, „auf Berichtigung einiger Fehler und Mißverständnisse" beschränkt, sondern hat in manchen Szenen wichtige Stellen aus rein künstlerischen Gründen neugeformt. In der großen Abrechnungsszene des Cassius und Brutus (IV, 3), zum Beispiel, steht bei Schlegel stets das Wort ‚Krieger', das uns zweifellos einen ethisch erhabenen Klang hat. In die eiserne Straffheit einer römischen Offiziersprache paßt zweifellos Gundolfs nüchternes ‚Soldat' besser — und bei Shakespare steht wirklich eben soldier und nicht warrier! Man halte nun einen Schlegelschen Satz: „Ihr sagt, daß ihr ein beſſ'rer Krieger seid" mit dem ärgerlichen Apostroph und der ernüchternden Konjuktion neben Gundolfs beflügelte Zeile: „Ihr sagt, ihr seid ein besserer Soldat". Den Hinauswurf des Poeten gibt Schlegel viel zu pathetisch mit: „Fort, verwegner Bursch!" — Gundolf (wiederum in großer Nähe des Originals): „Dreister Bursche, weg!" Auf des Brutus: „Portia starb" und des Cassius Ausruf sagt Brutus bei Schlegel sehr feierlich: „Sie ist dahin"; bei Gundolf wiederholt er monoton, schlicht, viel eindrucksamer (und wörtlich nach dem Englischen!): „Sie starb". Die Fülle solcher Kleinigkeiten wirkt im ganzen Klang einer Szene schon Großes.

Aber unvergleichlich gewichtiger als diese gelegentlichen Auffrischungen Schlegels, der doch in vielen Partien unverbesserlich Starkes und Lebendiges geformt hat, ist nun der Abstand des Gundolfschen Textes von dem Tieck-Baudissinschen Deutsch in ‚Coriolan' und in ‚Antonius und Cleopatra'. Auf die zahlreichen Verbesserungen grober Unsinnigkeiten gehe ich nicht ein, denn

solche sachlichen Korrekturen haben schon andre angestellt. Das berührt nicht das eigentliche Verdienst des Dichters Gundolf. Im andern Sinne freilich hat die unbedingte Achtsamkeit auf das Wort des Dichters schon mit diesem Verdienst zu tun. Wenn Volumnia in ihrer großen Ansprache bisher ‚ich' sagte, so heißt es jetzt originalgetreu und nicht ohne psychologisch bedeutsame Differenz ‚wir'. Wenn Coriolan in seiner Erschütterung sich mit einem verunglückten Schauspieler vergleicht, so hält Shakespeare (und Gundolf) das Bild durch:

„Wie ein dummer Spieler
vergaß ich meine Roll' und bin heraus,
ja fiel ganz durch."

Bisher hieß es (ohne Not das starke Bild verlassend und in nackte Allgemeinheit zurückkehrend):

„— — — und bin verwirrt, bis zur Verhöhnung selbst"

Und wie sehr viel schöner ist Gundolfs wortgetreues:

„Ich hab' nicht mehr die Augen wie in Rom" —

gegen das frühere entsinnlichte:

„Mein Auge schaut nicht mehr, wie sonst in Rom".

Oder wie kahl wirkt die unpersönliche Konstruktion (aus der Botenszene der Cleopatra):

„Dann ström' ein goldner Regen dir, ein Hagel
an Perlen reich"

neben Gundolfs plastischen:

„— setz ich dich unter Traufen Golds und hagle
Prachtperlen auf dich."

Wie Gundolf den Rhythmus des Originals zu halten weiß, dafür als Beispiel der berühmte Schluß der Szene zwischen Coriolan und den Frauen (V, 3):

Shakespeare: Ladies, you deserve
To have a temple built you: all the swords
In Italy, and her confederate arms,
Could nothave made this peace.

Schlegel-Tieck: Ihr Frau'n verdient,
daß man euch Tempel baut; denn alle Schwerter
Italiens und aller Bundesgenossen,
sie hätten diesen Frieden nicht erkämpft.

Die gänzlich unnötige logische Partikel ‚denn' zerbricht den Schwung des Gefühls und zerstört die prachtvolle durch Hiatus bei Shakespeare geschaffene Cäsur. (Kostbare Atempause für den Schauspieler!) Die letzte Zeile, im Original wirksam abbrechend, ist zu fünf braven Jamben ausgeplättet. Gundolf stellt alles: den Atemzug, das stürmende Tempo, den jähen Schlußakzent wieder her:

„Frau'n, ihr verdientet
Daß man euch Tempel baue. Alle Schwerter
Italiens, alle Bundes-waffen hätten
Den Frieden nicht bewirkt."

Und schließlich nur noch eines aus der Fülle der Beispiele. Im zweiten Akt von ‚Antonius und Cleopatra‘ zechen die Triumvirn auf der Galeere des Pompejus. Dies Bacchanal der Weltherren zwischen Meer und Sternhimmel gehört zu Shakespeares allerschönsten Szenen; den Höhepunkt der berauschten Lust soll ein Trinklied anzeigen. Bei Tieck lautet es:

Komm, du König, weinbekränzt,
Bacchus, dessen Auge glänzt:
Du verjagst die Leidgedanken!
In den Locken Epheuranken,
Trinkt, bis alle Welten schwanken!

Nun höre man daneben Gundolf:

Draller Bacchus, Herr vom Wein,
Komm mit deinen Trinkäuglein,
Daß im Faß der Gram ersäuft,
Trauben rings ums Haar gehäuft — —
Füll uns, bis die Welt rund läuft.

Wer ermißt den Abstand: die fast feierliche Pathetik im ersten Vers mit seiner zivilisierten Anakreontik, seinen pathetischen ‚Leidgedanken‘ und schillersch ‚schwankenden Welten‘ — und daneben die wüstfröhliche Zecherlaune, die derbe Urwüchsigkeit Gundolfs, die natürlich wieder ganz aus Shakespeare zu belegen ist, denn die Tieckschen haben, zum Beispiel, das unvornehme ‚plumpy Bacchus‘ ganz ignoriert und dafür Schillersche Geistigkeit in den schlicht physischen Vorgang der rundgehenden Welt gegossen.

... Wenn man hinzusetzt, daß gleich starke Beispiele fast jede Seite bringt, so genügt das Angeführte vielleicht, um einen Begriff zu geben, wie neu, wie viel farbenreiner, wie viel mehr er selbst Shakespeare aus dieser Nachdichtung uns entgegentritt. Was wir als das Wesentlichste seines Wesens stets empfanden, geht hier nun, von Schlacken befreit, in verjüngter Kraft hervor, tönt voll aus deutschen Worten. Das empfinde ich so stark als Glück, das erfüllt mich mit soviel Dankbarkeit gegen den Uebersetzer, daß mir alle Neigung fehlt, bei Bedenklichem zu verweilen. Man könnte belegen, daß er dem Shakespeare zuweilen treuer folgt, als der deutsche Wortsinn gut heißt, daß manche Wendung an sich stark, aber im Munde eben der Person unwahrscheinlich ist, daß der Wille zur Volkstümlichkeit sein jäh befreites Aesthetenherz manchmal zu allzugroben Berolinismen greifen läßt. Aber das alles verschwindet in dem ungemeinen Verdienst dieser Arbeit.

Ich habe dies Verdienst hier nicht im mindesten erschöpfend würdigen wollen. Nach Abschluß des Werkes mag ein Fachgelehrter es auch nach seinen philologischen Qualitäten abschätzen. Mir schien es nur wichtig, den Genußwert dieser Verdeutschung aufs stärkste zu betonen; denn seit Schlegel haben allerlei sympathische Literaten und unterrichtete Philologen am Shakespeare gearbeitet — aber hier kommt zum ersten Mal wieder ein Dichter. Und dies scheint mir das wahrhaft große Ereignis: der Zeitgenosse Friedrich Gundolf hat uns den Shakespeare erneut.

Im Schilf / von Gustaf Collijn

Schauspiel in einem Akt

Personen:

Klas Ring, Komponist
Signe Ring, seine Frau
Dagmar Ring, seine Schwester
Graf d'Harcourt
Hélène d'Harcourt
Ein Briefträger

Ein Sommersitz in den Schären. Rechts das Wohnhaus mit Veranda, links ein Teil des Gartens, gegen den Hintergrund Zaun, Gartenpforte und Gatter, dahinter die Landstraße und das schilfbewachsene Seeufer. Vor dem Eingang zur Landungsbrücke, die fast vom Schilf verdeckt ist, befindet sich ebenfalls ein Gatter. Auf der Brücke steht ein bequemer Ruhesessel.

Es ist ein Abend im August, kurz vor Dämmerungseinbruch. Dagmar sitzt auf der Veranda und liest. Ein Herr und eine Dame gehen Arm in Arm langsam an der Villa vorüber; die Dame betrachtet verstohlen, aber mit sichtlichem Interesse das ganze Anwesen. Eine Weile, nachdem sie vorüber sind, tritt Klas aus der Villa, geht an den Zaun, beugt sich eifrig spähend darüber. Dagmar beobachtet ihn von der Veranda aus, geht leise zu ihm hinunter.

Klas (fährt zusammen): Du . . . Dagmar . . . Ich hörte dich gar nicht . . . Wann bist du gekommen?

Dagmar: Vor einer Weile. Signe war gerade beschäftigt, und dich dürfte man nicht stören, behauptete sie. Also hab' ich mir ein Buch geholt und mich auf die Veranda gesetzt und gelesen. — Aber du siehst so — so sonderbar aus, Klas. Was ist mit dir?

Klas: Du müßtest daran denken, kleines Schwesterlein, daß ich es nicht liebe, plötzlich jemand dicht hinter mir zu fühlen — so wie eben dich.

Dagmar: Ich glaubte, du hättest mich gesehen — verzeih!

Klas: Manchmal träumt mir, es schleiche sich jemand an mich heran, und da überkommt mich die Angst — eh' ich erwache, und auch noch im Wachen — ja, jetzt eben noch, mitten am hellen Tage.

Dagmar: Signe hat mir erzählt, du hättest neulich nachts ganz verzweifelt gerufen, so daß sie voll Schrecken nach deinem Zimmer gestürzt sei — aber die Tür sei verschlossen gewesen.

Klas (ausweichend): Ich kann nun einmal nicht schlafen, wenn ich mich nicht eingeriegelt habe. (Wechselt den Ton) Es ist lieb von dir, daß du nach uns siehst. Ist Mama auch da?

Dagmar: Nein — sie hat Angst, sie könnte zu oft kommen. Junge Eheleute wollen in Frieden gelassen sein, sagt sie.

Klas: Gute Mutter.

Dagmar: Ihr kommt doch morgen hinüber und besucht sie?

Klas: Morgen — morgen — wie lange ists noch bis dahin! Es mag wohl das Vorgefühl sein, daß ich heut Nacht wieder nicht schlafen werde. (Er öffnet die Gartentür und macht ein paar Schritte in der Richtung, die das fremde Paar eingeschlagen hat)

Dagmar: Was siehst du denen so nach? War es jemand, den du kanntest?

Klas (kommt zurück; in Gedanken): Es war eine Aehnlichkeit. — Nein, es ist nicht denkbar. — Wenn du wüßtest, wie oft es mir in den letzten Jahren Herzklopfen gemacht hat, daß ich sah, was doch gar nicht da ist — gar nicht da sein kann!

Dagmar: Die Gabe möcht' ich auch haben.

Klas: Die Dame, die eben vorbeiging — die Frau, der sie gleicht, kann gar nicht hier sein. Sie lebt nicht in unserm Land.

Dagmar: Also sie ist es, die wieder einmal in deiner Phantasie spukt. Aber Klas!

Klas: Die Phantasie — die kann stärker sein und wirklicher als das Leben, wenn die Erinnerung nicht sterben will und — die Sehnsucht.

Dagmar: „Es war ein Frühlingstag in Paris" — viel mehr hast du mir nie von dem Märchen vertraut. Ich sehe deine mystische Schöne vor mir — feenhaft, unwirklich, im goldigen Nebelflor der scheidenden Sonne, hoch oben auf einem der Türme des Trocadéro.

Klas: In Nebel und Wolken — ach, könnt' ich mich selber zwingen, zu glauben, sie sei nie wirklich gewesen!

Dagmar (mit einer Bewegung nach der Straße hinaus): Wenn sie's war, so scheint sie jetzt auf alle Fälle glücklich verheiratet zu sein — genau so wie du.

Klas: Ein Graf d'Harcourt — ein Ebenbürtiger.

Dagmar: Ein Ebenbürtiger — also das war das Hindernis.

Klas: Was war ich? Ein aufsteigendes Talent, wie man so sagt. Aber einen Namen hatte ich noch nicht, damals.

Dagmar: Und du warst ihr nicht gut genug, so wie du warst?

Klas: Wenigstens nicht ‚groß' genug. Manche Frauen verlangen Geld — andre Ruhm — andre — (er macht eine Handbewegung)

Dagmar: Um solche Dinge liebt man doch nicht!

Klas: Ich fand es nicht so unbegreiflich damals. Sie hatte ihren Namen — also mußte ich auch einen haben, der klang, wollte ich ihn ihr als Ersatz bieten. Es mag ja ganz schön und gut sein, die Geschichte vom armen Künstler, dem sich eine Frau zu eigen gibt, den sie hegt, und an den sie glaubt in guten und bösen Tagen; aber für mich hieß es, erreichen, was sie verlangte, oder . . .

Dagmar: Wie konntest du — nein, wie konntest du nur dir aus einer — solchen Person etwas machen!

Klas (lächelt): Das war doch nichts Böses, daß sie mich anspornte zu den äußersten Anstrengungen — so daß ich alles, alles an mein Schaffen

setzte. (In Erinnerungen) Sie besaß die Art von weiblicher Intelligenz, die jeder Lebensäußerung Adel und Schönheit verleiht! Wie sie zu folgen wußte, wie ihr ganzes Sein ein Auffassen war.

Dagmar: Und trotzdem hat sie dich nicht verstanden als Künstler.

Klas: Verstanden hat sie mich wohl, aber geglaubt hat sie nicht an mich, nicht an sich selbst — das lag eben in ihrer wechselnden, sensitiven Natur. Feig war sie, Dagmar, grenzenlos feig! — Ich könnt' es laut hinausschreien, denn es ist wahr. Doch erst als das Ende kam, hatte das für mich Bedeutung. Trotzen oder brechen, Großes zu wagen aufs Ungewisse hin — niemals! Für den Augenblick, ja, da konnte sie alles vergessen, und dann, oh, dann hatte sie einen Charme, den weder Tage noch Jahre aus meinem Gedächtnis haben auslöschen können.

Dagmar: Aber so laß doch einmal diese Gedanken an alte pariser Dummheiten und denk an das, was jetzt ist.

Klas: Deine Freundschaft für Signe ist mir eine große Freude, Dagmar. Aber laß dich dadurch nicht verleiten, ihre Eifersucht auf meine Vergangenheit zu schüren.

Dagmar: Signe kommt mir ganz und gar nicht zu anspruchsvoll vor — dir gegenüber. Sie ist gut und reizend und hat dich von Herzen lieb — das weiß ich.

Klas: Das brauchst du mir nicht zu versichern.

Dagmar: Wenn ich ihr nur ein bischen mehr von meiner — ‚Abgrundnatur' geben könnte! (Signe erscheint, von Klas und Dagmar unbemerkt, auf der Veranda)

Klas (lacht): Nun — weshalb heiratest du denn nicht selber, Schwesterlein?

Dagmar: Wahrscheinlich, weil ich zu sehr an dir hänge, du Ungeheuer! Und außerdem — meine unschätzbare Freiheit verkaufen, das möchte ich nur für — kolossal viel Liebe.

Klas: Du mein Schwesterlein!

Dagmar: Ach was, Schwesterlein, Schwesterlein . . . Aufraffen sollst du dich, Klas!

Klas: Wir haben einander sonst immer verstanden. Aber wenn du so redest, Dagmar, hab ich das Gefühl, als wäre vieles, was früher gut war, anders geworden, seit ich verheiratet bin.

Signe (geht zu den andern hinunter): Was ist nicht gut, seit du verheiratet bist, Klas?

Klas: Ach, Signe, alles, alles ist gut! Blos Dagmar ist ein bischen böse.

Signe: Das kann sie ja gar nicht sein.

Dagmar: Kann ich nicht? Du hättest blos hören sollen, wie ich dem Tyrannen da die Leviten gelesen habe!

Signe (nähert sich Klas, weich): Tyrann — willst du mein Tyrann sein, Klas?

Klas (ungeduldig): Sind die Zeitungen gekommen?

Signe: Nein.

Klas: Wenn man auf etwas wartet, was darin stehen soll, kommen sie nie zur Zeit.

Signe (zu Dagmar): Findest du, daß Klas krank aussieht?

Dagmar: Krank? Warum fragst Du?

Signe: Oh — er hat mir einen Schreck eingejagt, weil er selber behauptet, daß ers ist.

Dagmar: Dann ist es deine Aufgabe, ihn wieder gesund zu machen. — Aber jetzt hol ich mir einen Korb drinnen. Ich hab Mama versprochen, ihr ein paar Stachelbeeren mitzubringen.

Signe: Gern! (Dagmar geht ins Haus) Stellst du dich krank, Klas, blos um mich los zu werden?

Klas: Schöner Verdacht!

Signe: Ja, sieh, was soll ich denn denken? Ich bin wohl nicht so gegen dich, wie dus möchtest? Willst Du nicht mit mir darüber sprechen?

Klas: Liebste Signe — Dagmar hat vorhin gesagt, du seist gut und reizend — und sie hat ja so recht . . .

Signe: Ich möchte lieber so sein, daß ich dir gefiele — daß du mich ein bischen lieb haben könntest. Du verheimlichst mir etwas. Sonst wärst du nicht so gegen mich.

Klas: Horch — es rauscht im Schilf . . .

Signe: Laß doch das jetzt. Was kümmert es mich!

Klas: Den geheimnisvoll-mystischen Reiz des Schilfes — den hab ich geliebt, seit ich denken kann.

Signe: Und ich hasse das Schlinggewächs — heimtückisch ist es, gierig, umstrickend.

Klas: Du bist in den Klippen aufgewachsen — ich im Schilf.

Signe (zögernd): Wovon hast du vorhin mit Dagmar gesprochen? Ich habe, ohne es zu wollen, etwas gehört . . .

Klas: Wir haben von etwas gesprochen, was du schon weißt — was ich dir anvertraut habe, lange ehe wir uns heirateten. Na — und —?

Signe: Verstehst du nicht, daß es mir weh tut, wenn du mit jemand anders davon sprichst?

Klas: Nein — meine Vergangenheit gehört mir mit ihren Freuden und ihren Schmerzen. In der ganzen Welt gibt es keinen Kontrakt, der mir mein Recht absprechen könnte, allein und nach Gutdünken über den seelischen Inhalt meines Lebens zu verfügen. — Aber du kannst ganz ruhig sein — weder dir noch einem andern Menschen erzähl' ich alles, was ich erlebt habe.

Signe: Klas —!

Klas: Ein Mensch ohne lebendige Erinnerungen — das ist das Traurigste, was ich mir denken kann. Du hast mir versichert, meine Vergangenheit sei dir gleichgiltig. Ich hoffe doch, es war dir Ernst damit.

Signe: Ja — solange ich glauben durfte, sie sei auch dir gleichgültig.

Klas: Ach — Signe!

Signe: Antworte mir auf eine Frage. Hast du gewußt, daß sie sich verheiratet hatte, ehe du zu dem Entschluß kamst, mit mir vorlieb zu nehmen?

Klas: Siehst du denn nicht, daß ich müde bin und aufgerieben? Weshalb mußt du mich wieder mit all diesen unnützen Fragen quälen?

Signe: Um ihretwillen allein — ihr zu Gefallen hast du dich krank gearbeitet.

Klas: Nun — immerhin hat mir das ein bischen Berühmtheit eingetragen, die ich jetzt mit dir teile.

Signe: Das ists nicht, was ich mit dir teilen will. Ich bin deine Frau, Klas, und du machst mich vor allen Menschen zum Gespött!

Klas: Ach, Signe, daß du nicht hast begreifen wollen, was ich — ohne Worte — von dir erhoffte — und wünschte! Ein bischen Geduld — Nachsicht, wenn du willst . . . Aber — ich kanns nicht ändern — Signe — jetzt nicht — — jetzt noch nicht — —

Signe: Wie willst du denn, daß ich glauben soll, du hättest mich lieb, wenn du nur immer versuchst, mir auszuweichen?

Klas: Das ist nicht wahr, Signe — das ist nicht wahr!

Signe: War es vielleicht, um deiner Mutter eine Freude zu machen — — oder weil ich ein bischen spielen kann — daß du mich geheiratet hast — sag?

Klas: Daß ich dein Talent bewundere, wirst du mir ja wohl nicht vorwerfen wollen . . .

Signe (unter hervorstürzenden Tränen): Ich möchte das noch lieber glauben, als — daß du mich geheiratet hast — um ihr zu zeigen — daß . . .

Klas: Signe! Du hast es doch wohl auch selbst gewollt! Du bist doch nicht ein seelenloses Ding, das sich von einem Lebensverhältnis ins andre schieben läßt — ohne eigenen Willen.

Signe: Ah, wie ich dieses Weib hasse! Immer steht sie zwischen uns wie ein Gespenst. Dabei hat sie dich ja nicht einmal verstehen können — ahnte gar nicht, wer du warst — glaubte nicht an dich — an dich!

Klas: Horch' du mit deinen feinsten Gehörnerven, wenn du spielst — aber sonst — laß es sein!

Signe: Kann ich dafür, daß ihr so laut gesprochen habt? Nein, weißt du — jetzt bist du wieder einmal ungerecht! Ah — — daß du so sein kannst — so — — (Sie kämpft mit den Tränen)

Klas: Was ist das nur, worein wir uns da gestürzt haben — was uns zwingt, zu verletzen und zu verwunden, wo wir heilen möchten, zu . . .

Signe: Klas, ich fürchte mich vor dir!

Klas (bitter): Auch eine Art, mich zu verstehen.

Signe: Du sagst, ich versteh dich nicht, ich horche, ich . . . (Weint)

Dagmar (kommt, stellt einen Korb ab): Liebste Signe, was ist denn?

Signe (schluchzend): Nichts — nichts — —

Klas (zu Dagmar): Sprich du mit Signe. (Ab ins Haus)

Dagmar: Aber Signe — so beruhige dich doch! Du mußt es nicht so schwer nehmen, wenn Klas dir mal ein hartes Wort gibt. Das brauch' ich dir doch nicht zu sagen, daß er das beste Herz von der Welt hat und keinem Menschen wehtun möchte . . am wenigsten dir.

Signe: Du hast ein großes Unrecht getan, Dagmar, daß du mir geraten hast, Klas zu heiraten.

Dagmar: Was meinst du damit? Wie kannst du so etwas sagen?

Signe: Er hat mich nicht lieb.

Dagmar: Du, die du selber ein bischen von einem Künstler bist, solltest doch wissen, daß Künstler keine ruhigen Alltagsseelen sind. Ihre Laune wechselt, ohne daß sie selber wissen, warum.

Signe: Es ist nicht das . . .

Dagmar: Wär' es dir lieber, du hättest seine hinreißende Macht nie erfahren? Du begreifst ja doch . . . dieser Gefühlsüberschwang, der seine Kompositionen kennzeichnet, muß natürlich auch in seinem Leben eine Art Ausdruck finden . . . das darf dir deine Ruhe nicht stören!

Signe: Aber, Dagmar . . . wenn er jetzt überhaupt nichts mehr schaffen kann, blos weil er mit mir verheiratet ist! Wenn er blos immerzu an die andre denkt . . .

Dagmar: Was hast du denn von ihr noch zu fürchten?

Signe: Alles, alles! Du weißt nicht, wie Klas mich ausgeschlossen hält von allem . . .

Dagmar: Du bist zu fügsam, Signe. Und ich fürchte, du handelst nicht klug.

Signe: Wenn er mich nicht so liebhaben kann, wie ich bin, dann . . .

Dagmar: Du müßtest ein bischen die Führung übernehmen . . . ein bischen auftrumpfen . . . und ihm ab und zu den Kopf verdrehen, daß ihm ganz schwindlig wird . . .

Signe: Was willst du denn, daß ich tun soll?

Dagmar: Darauf bedacht sein, daß du immer so hübsch wie nur möglich aussiehst — und lachen sollst du — und tanzen — — ach, du kleine, dumme Signe! (Sie wirbelt sie im Kreis herum)

Signe (halb getröstet): Ach, du hast gut reden . . .

Dagmar: Ich stell' mir vor — eine Frau kann alles, wenn es gilt, den sie liebt, zu erringen oder zu halten. Ich jedenfalls könnt' es.

Signe: Ja — du — du hast es immer verstanden, du warst immer so, daß alle Menschen in dich verliebt waren.

Dagmar: Nun — jedenfalls kenn' ich meinen Bruder und weiß, wie man ihn nehmen muß. (Mit leiserer Stimme) Klas ist natürlich auch ein bischen eitel — wie alle Künstler. Du darfst dich nie gleichgiltig zeigen gegen seine Arbeit — na, das brauch' ich dir nicht erst zu sagen, das weißt du selbst.

Signe (immer befriedigter): Ich will doch auch gar nichts andres, als nur ihn zufrieden und glücklich sehen.

Dagmar: Das werdet ihr beide auch noch, wenn ihr einander blos erst ein bischen besser verstehen lernt . . . (Ein Briefträger nähert sich. Dagmar nimmt ihm über den Zaun weg die Post ab, ruft): Klas, die Zeitungen. (Klas erscheint am Fenster, Dagmar winkt mit den Zeitungen zu ihm hinauf)

Klas: Um diese Jahreszeit . . . ich begreife nicht . . .

Dagmar (breitet vor sich und Klas eine Zeitung aus): Da ists. . . . Es scheint, es ist ein Bericht aus einer französischen Zeitung . . . Willst du sehen, Signe?

Signe (hat nach einer andern Zeitung gegriffen): Was kümmerts mich! Mir braucht doch keiner zu sagen, was Klas als Komponist wert ist . . . (Setzt sich auf die Veranda)

Klas: Es ist aus ‚L'Art musical' — aber wer den Artikel geschrieben hat, steht nicht dabei.

Dagmar: Famos. Hör' nur. (Liest vor) Klas Ring ist unbestreitbar das ursprünglichste Talent, das Skandinavien in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat. Wie ein neuer Grieg erobert er den Kontinent. Er . . .

Klas (in Gedanken): Laß nur, Dagmar . . später, später . . .

Dagmar: Aber, Klas! Was ist denn? Bist du damit nicht zufrieden?

Klas (leise): Ich weiß nicht — aber der Artikel — gerade jetzt — kommt mir vor, als wär' er inspiriert — — als wär' er ein Gruß — —

Dagmar: Du könntest immerhin stolz darauf sein, daß man jetzt so über dich schreibt . . . Komm herunter, Signe, und verwöhne deinen Mann ein bischen, hörst du. (Signe kommt herunter und will Klas küssen)

Klas (weicht ihr aus): Aber liebes Kind . . . So was hat doch gar keinen Wert, das ist nichts. (Fährt plötzlich auf) Hat nicht jemand gerufen draußen . . . auf dem Meer? Still! (Dagmar und Signe lauschen)

Signe: Wirklich . . . du bist heut Abend ganz besonders nervös.

Klas: Wart' nur . . . da . . wieder.

Dagmar (horcht, schüttelt den Kopf): Das ist wohl nur eine Stimme aus den unruhigen Tiefen deiner Seele.

Signe: Du sollst nicht so starren, Klas.

Dagmar: Wie warm es noch ist heute Abend.

Klas: Eine drückende Angst liegt in der Luft . . .

Signe: Klas . . gib mir die Zeitung, die du da so krampfhaft in der Hand hältst . . . (Vom Meer hört man das leise Singen einer Frauenstimme. Klas fährt bei den ersten Tönen zusammen, lacht nervös, richtet sich auf, nähert sich langsam, voller Spannung, der Gartenpforte. Signe und Dagmar folgen ihm)

Dagmar: Was für eine schöne Stimme!

Signe: Aber, hört doch — hört ihr denn nicht? Es klingt, als wär' es ein Lied von Klas . . . .

Klas: Still!

Signe (Nach dem Schluß des Gesanges): War es von dir?

Dagmar (ablenkend): Weißt du, ich finde, darauf solltest du erwidern, Signe, mach die Fenster auf im Salon . . . und dann ein ‚Appassionato‘ daß es wie ein Sturm übers Meer braust . . (Dagmar nimmt Signe bei der Hand und führt sie zur Veranda hinauf, flüstert ihr den Titel von einer der Kompositionen ihres Mannes ins Ohr. Signe verschwindet im Haus. Dagmar kommt zurück)

Dagmar (faßt ihres Bruders Hand): Deine Hand zittert . . .

Klas: Ihre Stimme . . . das war ihre Stimme . . .

Dagmar: Das hab' ich begriffen. — (Streicht ihm über die Stirn) . . Komm, komm doch, Klas . . . (Signe fängt an zu spielen. Der Graf d'Harcourt erscheint, vor Klas und Dagmar den Hut ziehend)

Graf: Ist dies die Villa des Herrn Komponisten Ring?

Dagmar: Ja! (Macht eine Handbewegung zu Klas hin)

Graf (tritt durch die Gartentür. Zu Klas): Verzeihen Sie meine Kühnheit . . . aber der Wunsch, dem Meister meine Ehrerbietung zu Füßen zu legen, wurde zu mächtig in mir. Mein Name ist Graf d'Harcourt. Ich war eine Zeitlang Mitglied der französischen Botschaft hier und habe mir da einige mangelhafte Kenntnis Ihrer schönen Sprache angeeignet, einer Sprache, ebenso wohllautend, wie der Name Ihres Landes, ebenso kraftvoll, wie sein stolzes und hochbegabtes Volk . . .

Klas (mühsam): Sie sind zu liebenswürdig, Herr Graf! (Stellt vor) Meine Schwester, Fräulein Ring.

Graf (verbeugt sich): Gnädiges Fräulein, die Schwester eines großen Mannes gehört gewissermaßen auch der bewundernden Oeffentlichkeit an. Unendlich geschmeichelt . . . Darf ich fragen, wer eben Klavier spielt? Ich habe zuerst sogar gehofft, Sie könnten es sein, Meister!

Klas: Es ist meine Frau.

Graf: Ah! . . . Die Muse! L'inspiratrice! Aber — wenn ich nicht irre, so ist es eine von Ihren Kompositionen, die mein Ohr charmiert. Ich verstumme . . .

Dagmar: Der Gesang, der eben vom Meer her erklang, forderte gleichsam eine Antwort . . .

Graf: Ich fühle mich geschmeichelt, daß er ihre Aufmerksamkeit erregte. Es war meine Frau, die gesungen hat . . . Der Gedanke, daß Klas Ring vielleicht sie hören würde, hat sie zweifellos inspiriert . . .

Klas: Sie sind . . . zu liebenswürdig, Herr Graf!

Graf: Aber gewiß nicht! Ich beklage, daß es für einen Sterblichen keine Möglichkeit gibt, einem Mann, wie Sie es sind, seine Bewunderung und Dankbarkeit zu Füßen zu legen! Ich habe Ihren Liedern unvergeßliche Stunden zu danken. Die Gräfin . . . ah! hören Sie doch, hören Sie! — charmant! — diese Passage! . . . die Gräfin liebt in der skandinavischen Musik ganz entschieden Ihre Kompositionen am meisten. Im übrigen ge-

statte ich mir, Meister, Sie daran zu erinnern, daß sie dereinst das Pläsier hatte, Sie in Paris zu kennen. Sie ist eine geborene Freiin von Belleville, Hélène de Belleville. (Die Musik verstummt)

Klas: Aber natürlich ... ich erinnere mich ... vor ein paar Jahren ...

Graf: Sie besaßen damals noch nicht einen solchen Namen wie heut ... nach der magistralen Oper ... aber die Gräfin behauptet, Ihr Talent hätte schon damals viel Aufmerksamkeit in Paris erregt ... (Klas verneigt sich stumm. Dagmar beobachtet ihn) Sie wagte es nicht, sich auf Ihre frühere Bekanntschaft zu berufen, die sie vergessen glaubte. Ihre Freude an der See ... ein kleines Hotelboot ... und dann hinaus ... exzentrisch, gnädiges Fräulein ... exzentrisch ... aber weshalb soll man schönen Frauen nicht ihren Willen lassen ... ?

Dagmar: Die Liebe der Frau Gräfin zum Meer hat meine vollste Sympathie. Aber im allgemeinen pflegt man einer Frau keine Seemannskühnheit zuzutrauen.

Graf: Im allgemeinen .. nein, ganz recht: gnädiges Fräulein. Im allgemeinen .. aber die Gräfin ... — ah. Ihr trau ich's zu .. das heißt, sie ist eine Frau ganz für sich ... Was meinen Sie, Meister?

Klas: Mein Urteil ... ist ... entschuldigen Sie ...

Dagmar: Ich bitte den Herrn Grafen um Entschuldigung ... mein Bruder ist heute nicht recht wohl ... eine Erkältung ... etwas Fieber ...

Graf: Ah ... ich bin untröstlich .... ich sehe ... ein andermal, vielleicht ... Ich beeile mich, Sie zu verlassen, Meister ... An der Hotelbrücke soll ich die Gräfin treffen ... Auf baldige gute Besserung, Meister! Hocherfreut zu sehen, daß weiche Frauenhände .... Legen Sie mich der Frau — l'inspiratrice, zu Füßen ... Gnädiges Fräulein ... ich habe die Ehre ... (Der Graf entfernt sich unter wiederholten Verbeugungen. Im selben Augenblick ertönt vom Meer her wieder die Stimme — näher, aber ganz kurz. Der Graf wendet sich um mit einer Geberde, die gleichzeitig Triumph und Befangenheit ausdrückt. Klas steht eine Weile stumm und starrt ihm nach, bricht dann in ein trockenes, nervöses Lachen aus).

Klas: Ha, ha, ha! Also den Mann hat sie sich erwählt.

Dagmar: Klas, laß uns hineingehen.

Klas: Ich kann nicht. Findest du nicht, es ist schon schwül genug hier draußen? Drin erstickt man ja .. Ich habe ein Gefühl, als müßt' ich mich zum Fenster hinauswerfen .. alles um mich her zerschmettern ....

Dagmar: So komm doch zu dir, Klas! So hab ich dich ja noch nie gesehen.

Klas: Schwesterlein — verstehst du denn nicht ... ich kann mich nicht beherrschen jetzt ... ich bin krank, krank .... es drängt und pocht .... (Faßt sich an den Kopf)

Dagmar (streicht ihm über die Stirn): Lieber Klas!

Klas: Du wenigstens kennst mich, du kommst mir nicht mit abgedroschenen Phrasen von dem, was ich tun müßte, und wie ich sein sollte — was doch alles nicht in meiner Macht liegt. Es ist, als träte sie mit jedem ihrer Schritte mir aufs Herz.

Dagmar: Und wenn sie nun käme . . allein . . . möchtest du nicht mit ihr reden . . . sie so sehen, wie sie jetzt ist? Vielleicht, daß die Wirklichkeit dir Befreiung gäbe, vielleicht, daß der Zauber dann schwindet, den deine rege Phantasie um dies Erinnerungsbild gesponnen.

Klas: Nein, nein! Nicht sehen! (Nach einer Pause) Einst hoffte ich, in Signes Armen das zu vergessen, womit ich noch kämpfte . . . Und statt dessen . . . dir kann ich es ja sagen . . . wenn ich mich Signe nähere, sie an mich ziehen will — erwacht in mir das Alte . . . ich sehe nicht mehr Signe . . . es lähmt mich, als müßt' ich ersticken , . . und ich muß zurück in meine Einsamkeit.

Dagmar: Arme Signe!

Klas: Wenn sie blos zu warten verstünde . . . alles würde ja gut . . . . müßte ja gut werden, wenn ich blos erst gesund wäre. All das ist ja blos krankhaft . . . das begreifst du doch . . . .

Dagmar: Ich möchte es ja so gern glauben, Klas. — — Aber komm, wir wollen doch hineingehen. Du mußt versuchen, ein bischen zu ruhen . . . .

Klas: Nein. . . Du ahnst nicht, Dagmar, was ich um diese Frau gelitten habe. All die Stunden und Stunden, die ich nachts in meinem Zimmer auf und ab gelaufen bin . . . . in denen jeder Pendelschlag ein schmerzhafter Stich war . . . . . (Still) Ich weiß noch, einmal in Paris, packte ich ihr Bild fest (greift schildernd mit der Hand in die Luft), daß ich nicht merkte, wie das Glas zersplitterte, bis mir das Blut über die Hände lief . . . .

Dagmar: Du hast dich in das, was du gelitten, immer selbst hineingesteigert.

Klas: Das bloße Bewußtsein, daß sie hier ist, bringt mich außer mir. Jetzt, wo es dämmert — und es raschelt im Laub, und das Schilf rauscht — da ist mirs, als säh' ich sie überall — und als flimmerte dies schlangenhaft Schmiegsame, Scheue, Kosende überall um mich rings in der Luft.

Dagmar: Es fängt wirklich an zu dämmern.

Klas: Du willst doch nicht gehen? Du mußt noch bleiben. Du darfst nicht gehen! Du mußt mit Signe sprechen, mußt sie beschäftigen, damit ich Zeit habe, mich zu fassen . . . . . Ich habs ja gekonnt . . . . hab mich durch all diese Monate durchgekämpft . . . . aber jetzt habe ich das Gefühl, als könnt' ich über diesen Tag nicht mehr hinwegkommen . . . die Stunden — Minuten . . . und sie so dicht neben mir . . . . Dagmar! Dagmar! Diese krankhafte Angst! Was soll ich anfangen, daß ich sie überwinde! Hilf mir doch! Ich weiß ja nicht, was ich tu, wenn du gehst . . jetzt . . .

Signe (kommt auf die Veranda): War nicht eben jemand da?

Dagmar: Ein Graf, der Klas seine Bewunderung aussprechen wollte, und der sich dir zu Füßen legen läßt. Weißt du, Signe, du hast dich wirklich selber übertroffen . . . so hast du noch nie gespielt!

Signe: Meinst du? . . . Der Gesang hat mich in eine so sonderbare Stimmung versetzt.

Dagmar: Signe . . . ich möchte gern mit dir reden . . .

Signe: Ja, aber erst möcht' ich Klas ein paar Worte sagen . . . allein . . .

Dagmar (geht ins Haus): Laß mich nicht lang warten. Du und Klas, ihr habt auch noch nachher Zeit, wenn ich fort bin . . .

Signe: Sei ruhig . . . ich komme gleich . . . (Klas hat sich der Gartenthür genähert, Signe hält ihn zurück)

Klas: Du wünschest?

Signe: Klas — mich dünkt, es sei lichter geworden um mich — eine Klarheit ist über mich gekommen — hat mich mit deinen Tönen überflutet — Sieh, ich bebe ja vor Verlangen, ganz aufzugehen in dir. Meine Seele ist zusammengestimmt mit der deinen — Klas — jetzt ist die heilige Stunde — Klas — jetzt — schaffe du in mir — ich will fühlen, wie du in mir den Funken des Lebens entfachst — oh, Klas! (Sie fällt ihm schluchzend um den Hals, macht sich los, geht mit zaudernden Schritten die Verandatreppe hinauf, wendet sich um und verschwindet dann im Haus)

Klas (legt die Hand an die Stirn, steht still, zögert, geht dann über die Straße zum Eingang zur Landungsbrücke, den er sorgfältig hinter sich schließt. Er rüttelt noch einmal daran und überzeugt sich gewohnheitsmäßig, daß er gut geschlossen ist. Darauf erwacht er aus seiner Zerstreutheit, lacht nervös und schließt wieder auf. Dann setzt er sich in den Sessel auf der Landungsbrücke und sinkt mehr und mehr in sich zusammen. Es wird noch etwas dunkler. Ein Nachen kommt durch das Schilf geglitten. Eine Frau besteigt die Brücke und legt von hinten die Arme um seinen Hals. Er zuckt erschreckt zusammen, erhebt sich mühsam zur Hälfte im Stuhl und ruft): Hélène! (Greift mit beiden Händen krampfhaft um ihre Hand, lacht hysterisch auf und sinkt besinnungslos zusammen)

Hélène (mit einem unterdrückten Aufschrei): Klas! Klas! (Versucht sich erschrocken loszumachen. Dagmar und Signe werden auf der Veranda sichtbar)

Signe: Grüß Tante. Gute Nacht!

Dagmar: Gute Nacht! Sei nicht mehr traurig jetzt!

Signe: Sage Klas, daß ich ihn erwarte.

Dagmar: Das werd' ich. — Ich werd' ihn wohl, wie gewöhnlich, drunten finden, auf der Brücke — im Schilf . . .

Signe: Gute Nacht — und Dank, daß du gekommen bist!

Dagmar: Gute Nacht, Signe!

(Signe geht ins Haus. Hélène hat währenddessen in fieberhaftem Eifer ihre Hand aus den Händen von Klas befreit und eilt davon.)

Dagmar (die Klas und Hélène erblickt hat und einen Augenblick stehen geblieben ist, läuft hastig, voller Angst, zu Klas hinunter): Klas! Bruder! (Blickt weinend der Forteilenden nach, beugt sich daraufhin wieder über den sterbenden Klas): Du hast sie nicht halten können — nicht einmal mit dem Griff des Todes.

(Vorhang)

Der Zusammenbruch des Münchener Künstlertheaters / von Lion Feuchtwanger

Zwischen dem Verein Ausstellungspark als dem Besitzer des Münchener Künstlertheaters und Max Reinhardt ist folgender Vertrag zustande gekommen: Das berliner Deutsche Theater gibt im Sommer 1909 Festspiele im Münchener Künstlertheater. Zur Aufführung gelangen Stücke und Neu-Inszenierungen, die in Berlin noch nicht gespielt wurden. Reinhardt hat plein pouvoir: doch werden die Dekorationen und Kostüme von münchner Künstlern nach den Prinzipien des Künstlertheaters gefertigt. Ein finanzielles Risiko trägt der Berliner nicht. Er ist prozentual an den Einnahmen beteiligt. Eine gewisse Mindesteinnahme ist ihm garantiert.

Der Offiziosus des Künstlertheaters sprach hierzu wie folgt: „Der zwischen dem Verein Ausstellungspark und Max Reinhardt geschlossene Vertrag bringt eine zwar überraschende, aber anderseits auch hoffnungsvolle Lösung der vielerörterten Frage der Zukunft des Künstlertheaters. Die von der münchner Künstlerschaft für die deutsche Schaubühne geleisteten Errungenschaften können natürlich nur dann richtig angewandt und verwertet werden, wenn auch die dramatischen Darbietungen selbst den gleichen Rang innehalten. Demnach war es eine ernste Pflicht, eine Sicherung und eine der Allgemeinheit zugute kommende Anwendung dieser Werte ins Auge zu fassen".

Dem Herrn Offiziosus, dessen Tabulatur übrigens auffallend an Georg Fuchsens hohle Tiradenquasselweis' erinnert, kommt diese Erkenntnis etwas spät. Auch verschweigt der harmlose Mann wohlweislich, daß die Herren vom Künstlertheater sich erst dann auf ihre ernste Pflicht, „rechtzeitig eine Sicherung . . . Allgemeinheit . . . Werte . . . ins Auge zu fassen", besannen, als ihre öffentlichen Inserate, in denen das Künstlertheater männiglich zum Kauf angeboten wurde, keinen Gimpel ins Garn hatten locken können. Und wenn der Herr Offiziosus das unklare Programmbuch des Künstlertheaters gelesen hat, in dem das einzig Klare die Antipathie gegen

Reinhardt ist, dann weiß er, daß die Herren den berliner Direktor als den Erbfeind ihrer verblasenen und verstiegenen Wolkenkuckuckstheorien ansehen. Und dies mit Recht. Denn was das Ausstellungstheater Gutes brachte, hat Reinhardt vorher gebracht, und den blaß verschwommenen, spekulativ teutonisierenden Idealismus, der den Spielplan und die Theorie dieser Bühne sonst beherrscht, hat Reinhardt in seinem Bereich niemals zugelassen. Wenn also der Herr Offiziosus die bedingungslose Uebergabe des Theaters an seinen grimmigsten Feind als eine „anderseits hoffnungsvolle Lösung der Frage der Zukunft des Künstlertheaters" ansieht, so muß er ein Mann sein, der einerseits sehr naiv, anderseits überaus objektiv ist.

Armer Yorick! Armer Don Quixote! Armer Georg Fuchs! Da errichtet dieser hunderthändige und tausendmäulige Herr ein Theater, macht in beiden Welten schallende Reklame, geht stolz an Hebbel, Ibsen, Hauptmann, Hofmannsthal, an all diesen Juden und Judengöttern, vorbei, führt den ‚Faust' auf, ‚Wolkenkuckucksheim' und eine teutonisierende Bearbeitung von ‚Was ihr wollt' und wiegt sich in der süßen Hoffnung, der teutschen Bühnendichtung, den Fritz Lienhard, Adolf Bartels und sich selber eine bleibende Stätte geschaffen zu haben. Und nun muß er den Erbfeind zu Hilfe rufen, muß ihn unter beschämenden Bedingungen bitten, die traurigen Reste seiner Herrlichkeit zu retten. Selbst der grimmigste Skeptiker hat nicht geglaubt, daß die Herren bei ihrem großen Einfluß so rasch dem Gegner ihr Werk auf Gnad oder Ungnade ausliefern würden. Auf Gnad oder Ungnade! Denn der Vertrag mit Reinhardt bedeutet, nehmt alles nur in allem, den endlichen Zusammenbruch unsrer redefrohen Theaterpolitik. Reinhardt hat zwar nach dem Kontrakt die Pflicht, sich an die Prinzipien des Künstlertheaters zu halten: aber er hat plein pouvoir. Und glauben die Herren wirklich, daß er, der verkörperte Gegenbeweis ihrer Theorie, den Sinn eines Dramas ein paar schönen Bilder opfern, daß er seinen Schauspielern alle Bewegungsfreiheit nehmen lassen, daß er sie zu Versatzstücken herabwürdigen wird? Wiegen sich die Ritter des Künstlertheaters wirklich in der naiven Hoffnung, ihr dürftiges Experiment habe den starken Saulus über Nacht zum Paulus gemacht, der flugs sein Lebenswerk preisgibt und dahin den Schritt lenkt, wo Georg Fuchs im Nebel seinen Weg sucht?

Da hat man ferner immer betont, daß nur in München eine solche Kunstharmonie möglich sei, daß das Ausstellungstheater durchaus Eigengewächs sei, und hat auf die Lokalfarbe des Unternehmens mit schmerzhaftem Nachdruck hingewiesen. Und nun gesteht man mit einer geradezu verblüffenden Formlosigkeit die Unmöglichkeit ein, in München ein Ensemble von Rang zu finden, lohnt das Entgegenkommen der Intendanz mit der deutlich zwischen den Zeilen herauszulesenden Unterstellung, an dem Mißlingen der Spiele von 1908 trage das Hofschauspiel die Schuld, und brüskiert so die Darsteller, die unter einer unmöglichen Maler-Regie und einer ganz und gar unzulänglichen dramaturgischen Leitung retteten, was irgend zu retten war. Mit welch unglaublicher Sophistik übrigens die

Herren ihre Niederlage für einen Sieg auszugeben sich mühen, beweist in den offiziösen Auslassungen der Passus über die wirtschaftliche Schädigung der andern münchner Bühnen. Da heißt es: „Die Festspiele können kaum eine schädliche Konkurrenz für die in München schon bestehenden Theater zur Folge haben. Das Haus wird ja mit seinen knapp 630 Plätzen niemals auch nur entfernt die ganze Masse der Fremden aufnehmen können; im Gegenteil, von den Theaterfreunden, die es nach München zieht, werden stets sehr viele auch die übrigen Theater besuchen." Wahrhaftig, der Offiziosus verdient neben einer Professur für Aesthetik auch eine für Nationalökonomie.

Die Gründe, die in Wahrheit zum Abschluß des famosen Kontrakts führten, liegen nur soweit klar, als sie Reinhardt angehen. Der kluge Berliner konnte keine bessere Gelegenheit finden, den leeren Sommer mit Taten und Erfolgen zu füllen und zugleich die Fehler wettzumachen, die seine Leute unter einem unfähigen Impresario im Ausstellungsjahr in München begingen. In Georg Fuchs, so unsympathisch seine künstlerische Persönlichkeit ihm sein mochte, gewinnt er sich einen Reklame-Chef, wie Deutschland keinen zweiten hat; dann sichert ihm der Vertrag die Möglichkeit, in München die Stücke auszuprobieren, die er im Winter seinen Berlinern vorsetzen will; und endlich braucht er sich um das fiskalische Fiasko, das die Festspiele ohne den Rahmen der Ausstellung voraussichtlich bringen werden, nicht zu kümmern, vielmehr ist ihm ein gewisses Mindesthonorar garantiert.

Weniger klar liegen die Gründe, die die münchner Herren zu dem Kontrakt bewogen. Künstlerischer Art werden sie kaum gewesen sein. Welche persönlichen Rücksichten aber Georg Fuchs, den Dramaturgen, Josef Ruederer, den Hausdichter, und Max Littmann, den Architekten des Künstlertheaters, geleitet haben, darf nur vermutet wenden. Daß Littmann nicht damit gedient war, wenn sein programmatisches und problematisches Haus leer stand, scheint ohne weiteres klar. Georg Fuchs, den alle Lobeshymnen seiner Presse der münchner Intendanz glücklicherweise nicht als Dramaturgen aufgeschwätzt haben, wird froh sein, wenn er wieder als Posaunenbläser neuer Kunst brillieren kann, und Josef Ruederer — na ja, aus Geschmacksgründen läßt Reinhardt ‚Wolkenkuckucksheim' nach der münchner Blamage nicht auf der Liste seiner Neuaufführungen stehen, und es muß jedem unbenommen bleiben, zwischen dieser Aufführung und dem münchner Vertrag einen Zusammenhang herzustellen.

Gefühl / von Peter Altenberg.

Was ist ein ‚wirkliches' Gefühl?!? Eines, das uns zu allerlebendigstem Lebendigsein zu steigern vermöchte, oder uns zu verzehren imstande wäre, gleich einer tödlichen Erkrankung —. Zwischen diesem fast ‚Künstler-Dasein' und dem Sterben schleicht das normale Gefühl tragisch-geschickt dahin —.

Rundschau

Weihnachtsgeschenke

Das erste hieß ‚Die glücklichste Zeit' und kam angeblich von Raoul Auernheimer. Aber war das nicht Oscar Blumenthals glücklichste Zeit? Hundert Bonmots auf drei Akte zu verteilen und auf jeden ein bis zwei gute? Mit einem Schwank-Ende die Majorität zu kapern, nachdem ein Komödien-Anfang die Minorität bestochen hat? In kühnen Metaphern eine libertinistische Weltanschauung zu versprühen, deren frivoler Wortlaut durch die philiströse Handlungsweise des Verkünders um seine Schrecken gebracht wird? „Sehen Sie, mit einer Frau ist es wie mit einem Automobil: keins zu haben, ist unbequem; eins zu haben, ist kostspielig; am besten ist ein Freund, der ein Automobil hat." Wenn sich der weltmännische Räsonneur dann aber doch gutbürgerlich verlobt, so könnte wirklich alles von Blumenthal sein: die fruchtbare Ideenverkuppelung von Frau und Automobil; die espritvoll antithetische Formulierung; die Verlobung. Eins fehlt vorläufig zu Auernheimers Gunsten: Sentimentalität. Er geht resolut auf den Erfolg; aber er ist zu geschmackvoll, um ihn mit Ranzigkeit zu erkaufen. Leute seines Schlages dauernd den Skowronneks vorziehen, hieße für Herrn Zickel, sich bereits wieder der Literatur nähern.

Die Skowronneks selber spielen, heißt für Brahm, Selbstmord begehen. Damit man Kunst machen kann, muß der Schornstein rauchen. Von der Kunst raucht er nicht. Vom Kitsch raucht er manchmal. Kein Vorwurf durfte Brahm treffen, als er sich mit Sudermann und Fulda die Mittel verschaffte, Ibsen und Hauptmann zu kultivieren. Aber nicht jeder Schornstein raucht von jedem Kitsch. ‚Bretzenburg' — wenn es überhaupt irgendwo möglich ist, in diesem Hause ist es unmöglich. Wickelkinder werden auf der Szene stubenunrein, Regierungsbeamte stoßen bei der Begrüßung mit den Köpfen zusammen, Kriegervereine veranstalten farbenprächtige Umzüge unter musikalischer Begleitung, Läutwerke machen Taube rasend, alle Witze bleiben unausgesprochen, Orgien von Albernheit und künstlerischer Ordinärität nehmen märchenhafte Dimensionen an, und nicht blos die literaturgeschichtliche, auch die kaufmännische Persönlichkeit Otto Brahm wird zum Problem. Glaubt er, ein Publikum, das sich von ihm weggewöhnt hat, dadurch zurückzugewinnen, daß er es ohrfeigt? Selbst die sanftmütigste und anspruchsloseste Hörerschaft des ganzen Theaterjahres zischte und pfiff die Erbärmlichkeit nieder, die an keinem gewöhnlichen Premierenabend dieses Hauses zu Ende gespielt worden wäre. Man schämte sich, in dem dunkeln Gefühl, daß solch eine Spekulation, die der Erfolg verzeihlich machen würde, geradezu unmoralisch wird, sobald sie mißglückt. Es schien, als wollte man die Grenze bezeichnen, bis wohin ein Theaterdirektor von großer Vergangenheit in der Selbsterniedrigung und in der Geringschätzung seiner Mitmenschen gehen dürfe, und es ist Brahms vitalstes Interesse, sie zu respektieren. Quod licet bovi, non licet Jovi.

S. J.

Faust auf der Bühne

Mit großer Freude ist es zu begrüßen, daß ein Mann wie Herbert Eulenberg die völlig unmotivierte Trennung des Faust in zwei Gestalten von verschiedenem Alter energisch bekämpft. Aber in einigen Punkten weiche ich doch von seiner Auffassung ab. Zunächst ist meiner Meinung nach der Faust im Studierzimmer trotz der Gleichaltrigkeit mit dem liebenden Faust von diesem nicht nur im Spiel, sondern auch in Maske und Kostüm durchaus zu trennen. Der Faust als Professor, als Grübler und Büchergelehrter wird in seinem verstaubten Zimmer auch in Kleidung, Haltung und Barttracht seiner Umgebung entsprechen. Und der Faust, welcher das erste Mädchen, das ihm gefällt, auf offener Straße anspricht, wird wohl in einer modernen, elegantern Kleidung, mit gestutztem Bart und freier, ungezwungener Haltung auftreten. Diesen äußern Kennzeichen entsprechen aber auch innere Aenderungen der Empfindung. Faust ist in der Studierstube ein Büchergelehrter, der sich von den toten Buchstaben und den trocknen Theorien befreien will, nachdem er zu der Erkenntnis gekommen ist, daß er hier keine Befriedigung seines Strebens findet. Für einen Augenblick sehnt er sich nach der Natur, sucht dann durch Geisterbeschwörungen dem Staub der Bücher zu entrinnen, greift endlich, als er auch hier keine Erfüllung seines Sehnens findet, zum Giftbecher, und schließt als letzten Versuch den Pakt mit Mephisto. Dieser bringt ihn zuerst in lustige Gesellschaft feuchtfröhlicher Zecher, aber da Faust hieran keinen Geschmack findet, will er die Sinnlichkeit in ihm erwecken. Der Trank in der Hexenküche ist nicht dazu da, die Jahre zu vermindern, sondern den Trinker jugendlicher empfinden zu machen. Aber Mephisto wird Faust über seine Pläne nicht aufklären; deshalb verspricht er ihm einfach, ihn zu verjüngen. Wenn bis dahin Faust in Mantelkleid und Schaube und mit langem, braunem Bart dargestellt wurde, ist es hier also völlig motiviert, daß er seinen Bart schneiden läßt, statt des düsterschweren Kleides ein helles, frisches, kürzeres Kostüm wählt und in seinem ganzen Auftreten lebhafter, jugendlichsinnlicher wird. Bart und Haarfarbe (am besten das altgermanische Rotbraun) muß natürlich dieselbe bleiben, die Perücke wird nicht gewechselt, das Gesicht in keiner Weise jung geschminkt. Faust gewinnt durch diese kleinen Toilettenkünste, aber er verändert sich nicht. Als Liebhaber soll er kein weltgewandter Charmeur, kein Casanova sein, sondern im Gegenteil die Sinnlichkeit und Begierde zum Lebensgenuß mit der Weltfremdheit des Stubenhockers harmonisch vereinen. Dann wird dem Zuschauer auch vieles verständlich. Er ist unbeholfen im Fechten, im Anfang befangen vor Gretchen, beinahe linkisch beim allgemeinen Abschied im Garten. Im Religionsgespräch ist Faust doch wohl mehr Philosoph als Liebhaber. Die vorhergehende Szene in der Waldhöhle schildert den sehnenden Faust wie im Anfang, nur mit dem Unterschied, daß er hier wirklich die Natur genießt, so wie er es im allerersten Monolog erstrebt und wünscht. Mephisto lockt ihn deshalb aus der Einsamkeit, weil er eine Rückkehr Fausts befürchtet, und erweckt in ihm die Erinnerung an Gretchen. Hier bricht dann, wie auch Eulenberg meint, die Freude am Naturgenuß stärker hervor und unterdrückt nochmals die schon erregte Sinnlichkeit. Ein schwarzer Mantel, welcher die hellen Kleider bedeckt, ist da, meines Erachtens, als Symbol zu nehmen. Ernst Fischer-Planer

Robert d'Humières

Ein junger französischer Literat und Theatermann, der sich in verdienstvoller und mutiger Weise der jungen deutschen Literatur annimmt, verdient ein paar Worte der Anerkennung. d'Humières stand schon vor vielen Jahren der jungen französischen Dichtergeneration nahe, die sich um Maeterlinck, Verhaeren, Pierre Louys, Henri de Régnier, Jean Morias und Paul Fort sammelte. Im Jahre 1894 schrieb er zusammen mit Henri Bataille eine lyrische Feerie ,La Belle au bois dormant', die im Oeuvre gespielt wurde. Einige Jahre darauf gab er einen Gedichtband heraus und später als Resultat einer lang ausgedehnten Reise ein Buch über Großbritannien. In den folgenden Jahren übersetzte er Rudyard Kipling ins Englische. Ein längerer Aufenthalt in Deutschland hat ihn deutscher Kunst und Literatur näher gebracht. Vor Jahresfrist gründete Robert d'Humières am Boulevard Batignolles das Théâtre des Arts, das ehedem ein volkstümliches Quartiertheater war. Heute ist es die einzige pariser Bühne, die der literarischen Kunst des Auslandes offen steht, die sich ernsthaft bemüht, den Franzosen die Bekanntschaft mit den jüngern Talenten des Auslandes zu vermitteln. Wer Paris kennt, wer die starre, konservative Gesinnung der Franzosen, ihren verbissenen Stolz auf die Tradition kennt, weiß und begreift, wie mühselig und undankbar ein solches Beginnen ist. d'Humières Verdienste können daher nicht hoch genug eingeschätzt werden; sie verdienen ein lautes Lob, eine lebhafte Anerkennung, einen freudigen und dankbaren Zuspruch. Eben ist Wedekinds ,Frühlingserwachen' in d'Humières Uebersetzung in seinem Theater aufgeführt worden; es stehen für diese Saison noch Schnitzler und Clara Viebig von deutschen Autoren auf dem Programm, und Herr d'Humières müht sich eifrig, weitere deutsche Stücke für sein Theater zu gewinnen. Gogol, Clifford, Kipling, Wilde und andre werden weiterhin im Théâtre des Arts zu Worte kommen, so daß das Programm dieses Theaters sich wesentlich von dem Repertoire der übrigen pariser Bühnen unterscheidet. Die deutsche Kolonie in Paris, die viele Zehntausende zählt, ist in diesem Theater niemals vertreten; und es wäre doch gerade ihre Pflicht, diesen tapfern Vorkämpfer für deutsche Literatur zu unterstützen. Aber wann fühlt der Deutsche im Ausland es als Pflicht, für seine Rasse einzutreten?

Otto Grautoff

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

F. R. Es findet sich zwar in Ihrem Vertrag der Paragraph: Gänzliches künstlerisches Unvermögen, worüber der Intendanz (Direktion) allein und ausschließlich die Entscheidung zusteht, berechtigt die Intendanz (Direktion), im äußersten Falle schon nach der ersten Probe, den Vertrag in allen seinen Teilen ohne weitere Entschädigung als die Zahlung von einem Viertel der Monatsgage zu lösen. Trotzdem steht der Direktion dieses alleinige und ausschließliche Entscheidungsrecht nicht zu. Die Entscheidung der Direktion muß eine Entscheidung, kein Willkürakt sein;

die Entscheidung muß sich auf Gründe stützen, deren Nachprüfung dem ordentlichen Gericht möglich ist und zukommt. In diesem Sinne sind wiederholt, insbesondere vom Kammergericht in Berlin, Entscheidungen ergangen.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

19. 12. Hans Werner: Mütter, Eine alltägliche Geschichte. Meran, Stadttheater.

22. 12. Georg Hirschfeld: Die Unverbesserlichen, Ein Akt. Leipzig, Schauspielhaus.

23. 12. Raoul Auernheimer: Die glücklichste Zeit, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

25. 12. Franz von Schönthan: Georgina, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Richard Skowronnek und Richard Wilde: Bretzenburg, Schwank. Berlin, Lessingtheater.

2. von übersetzten Dramen

Georges Berr und Marcel Guillemand, Der Satyr, Schwank. Berlin, Trianontheater.

Neue Bücher

Karl Storck: Mozart, Sein Leben und Schaffen. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 553 S.

Dramen

Josef Bendel: Wahlen, Komödie. Wien, Wilhelm Braumüller.

Oscar Waldeck: Der ewige Jude, Schauspiel. Dresden, E. Pierson.

Ludwig Weber: Der Nichtsnutz, Lustspiel. Leipzig, Georg Wigand.

Anna Wohlgemuth. Der Edelknabe, Schauspiel. Leipzig, Bruno Volger. Mk. 1,25.

Zeitschriftenschau

Th. Fabian: Das französische Bayreuth. Masken IV, 17.

Josef Kraus: Feuersichere Theaterkonstruktion. Deutsche Theaterzeitschrift I, 11.

Siegfried Mauermann: Zur Charakteristik des schillerschen Blankverses. Beilage zur Bühnengenossenschaft 48.

Aus dem Inhalt der nächsten Nummer:

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9

